HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE

ESPAGNOLE.

IMPRIMERIE DE J. GRATIOT.

HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE

ESPAGNOLE,

TRADUITE DE L'ALLEMAND DE M. BOUTERWEK,

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE GOTTINGUE,

PAR LE TRADUCTEUR DES LETTRES DE JEAN MULLER.

TOME SECOND.

A PARIS,

Chez RENARD, Libraire de S. A. I. MADAME LA PRINCESSE PAULINE, rues de l'Université, n°. 5, et de Caumartin, n°. 12;
MICHAUD frères, rue des Bons-Enfans, n°. 34.

1812.

HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
ESPAGNOLE.

SECTION II.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE, DEPUIS CERVANTES ET LOPE DE VÉGA, JUSQU'A LA SECONDE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE.

Nous avons vu la littérature espagnole prendre un nouveau caractère. A l'époque où nous nous trouvons, la langue castillane avait des poëtes classiques; la prose élevée s'était formée aussi rapidement qu'heureusement sur les grands modèles de l'antiquité. On ne pouvait plus désormais tirer un grand profit de l'imitation des poëtes italiens, car le génie national avait déjà presque absolument prononcé sur les conditions auxquelles

le style de la poésie italienne pouvait être naturalisé en Espagne. Mais sur ce nouveau Parnasse il restait encore beaucoup de lauriers à cueillir; et la lutte entre la poésie italienne et l'ancienne poésie nationale, grâce sur-tout à celle des partis qui se disputaient la possession du théâtre, en était venue enfin à une crise décisive. Ce fut dans de telles circonstances, que Cervantes et Lope de Véga se présentèrent dans la carrière que leurs devanciers leur avaient aplanie.

Les nombreux traducteurs de Cervantes ont tant de fois imprimé la vie de cet homme extraordinaire, qui, seul de tous les poëtes espagnols, est en possession depuis deux siècles, de l'admiration de l'Europe entière, qu'un extrait abrégé de ses biographies les plus connues nous paraît suffire à l'objet que nous nous proposons (1).

Les contemporains de cet homme auquel aujourd'hui chaque ville, non-seulement de l'Espagne, mais du monde civilisé, voudrait avoir donné la naissance, n'ont pas même remarqué le lieu de la sienne. Dans la suite, après beau-

(1) La meilleure vie de Cervantes qui ait paru jusqu'ici est celle que D. Vincent de Los Rios a mise à la tête de la belle édition de Don Quichotte. Madrid, 1781.

coup de recherches et de disputes, qui rappellent la dispute des sept villes grecques dont chacune voulait être la patrie d'Homère, l'opinion qu'on s'est accordé à croire la plus probable, est que Miguel de Cervantes Saavedra naquit en 1547, dans la ville d'Alcala de Henarès. Ses parens n'étaient pas riches, et voulant lui donner une éducation honnête qui ne leur coutât pas beaucoup, ils l'envoyèrent aux écoles de Madrid. Il y apprit quelque chose de la littérature ancienne, et il y eut l'occasion d'assister aux comédies que l'ingénieux Lope de Rueda représentait alors sur son chétif théâtre. Juan Lopez, maître de Cervantes, infatigable auteur de romances et d'autres vers, ne négligea aucun moyen de nourrir l'inclination que son disciple montrait déjà pour la poésie. Il inséra des vers de Cervantes dans une description poétique qu'il fit des funérailles d'une princesse d'Espagne, morte en 1569.

Malgré l'amitié de son maître, Cervantes, âgé de vingt-deux ans, ne savait pas trop de quoi subsister. Il fit des romances innombrables et quantité de sonnets ; il écrivit aussi et, à ce qu'il paraît, dans le même temps, un roman pastoral intitulé *Philène*, et si nous l'en croyons, ce roman fut lu avec avidité; cependant, sa fortune n'en

était pas meilleure. Il crut, comme un jeune homme, qu'il réussirait mieux hors de son pays : il passa en Italie, et c'est l'époque où commence la partie aventureuse de son histoire. Arrivé à Rome, il y trouva un protecteur dans le cardinal Aquaviva ; cependant, soit par nécessité, soit par goût, il prit le parti des armes, et s'enrôla comme simple soldat pour prendre part à la guerre contre les Turcs et les corsaires d'Afrique, pour laquelle toute l'Italie était alors en mouvement. Il paraît s'être dévoué entièrement à sa nouvelle profession; mais s'étant trouvé en 1572 à la fameuse bataille de Lépante, il y perdit la main et une partie du bras gauche; et cette glorieuse mutilation, dont il parle encore avec complaisance dans les derniers ouvrages de sa vieillesse, l'obligea de quitter le service et de repasser en Espagne. Son vaisseau fut pris en route par un corsaire algérien, qui le conduisit à Alger et l'y vendit comme esclave. Sa captivité paraît avoir duré près de huit ans, et les circonstances en furent très-romanesques, si du moins on veut bien croire, avec quelques écrivains, que Cervantes ait fait sa propre histoire dans la nouvelle *du Captif.* On paya enfin sa rançon, et en 1581, il eut le bonheur de revoir sa patrie.

La troisième période de la vie de Cervantes est celle où il fut entièrement homme de lettres. Revenu en Espagne à l'âge de trente-quatre ans, avec une raison mûrie par l'expérience, une grande connaissance du monde, et un goût insurmontable pour les occupations littéraires et sur-tout pour la poésie, il se renferma dans la retraite et composa son second roman-pastoral, sa Galathée, qui fit oublier entièrement son Philène. Peu après, il se maria, et, probablement, il vécut quelque temps de la dot de sa femme. Au bout de ce temps, il commença à travailler pour le théâtre; mais quoiqu'il ait fait alors plus de trente pièces de théâtre, presque toutes ont été oubliées. C'est l'époque de la rivalité qui s'établit entre lui et Lope de Véga, dont les ouvrages enlevèrent aux siens les suffrages et la faveur du public. Chagrin de ce mauvais succès, Cervantes fut assez long-temps sans écrire; on conjecture qu'il avait obtenu à Séville un petit emploi qui le faisait subsister; du moins, ne publia-t-il aucun ouvrage jusqu'à la mort de Philippe II, en 1598.

On ne peut guère douter, quoiqu'aucun littérateur espagnol n'en ait rien dit, que la mort de Philippe II n'ait eu, sur le talent de Cervantes,

une influence favorable. Lorsque l'indolent Philippe III monta sur le trône, on commença partout en Espagne à respirer plus librement. La nation retrouva du moins le courage de jouer avec les chaînes qu'elle ne pouvait rompre, et la satire fut permise pourvu qu'elle fût adroite. Une querelle sérieuse s'étant élevée à Séville entre les autorités civiles et ecclésiastiques, à l'occasion des funérailles du feu roi, Cervantes prit part, comme spectateur, à cette querelle, et comme spectateur, il la siffla. On conjecture qu'il écrivit aussi alors quelques-unes de ses Nouvelles instructives (*Novelas exemplares*), qu'il publia plus tard. On ignore à quel heureux hasard il dut l'idée de Don Quichotte; car la circonstance d'un voyage dans la Manche, où il se fit des affaires et fut mis pour quelque temps en prison, n'a pu que lui donner tout au plus l'idée d'y placer la première scène de son roman. Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que quelque circonstance ignorée éclaira Cervantes, alors âgé de cinquante ans, sur sa véritable vocation poétique. La première partie de Don Quichotte parut à Madrid en 1606; mais l'enthousiasme avec lequel cet ouvrage fut accueilli du public espagnol, eut peu d'influence sur la fortune de l'au-

teur. La folie dont il avait troublé le repos se coalisa avec l'envie pour chercher dans Don Quichotte les plus odieuses intentions. Cervantes demeura pauvre, car il avait contre lui un parti offensé; et celui-ci crut l'avoir complétement abattu, lorsqu'un inconnu eut publié, sous le nom d'*Avellaneda*, une continuation de Don Quichotte pleine d'invectives contre Cervantes. Dans le temps même qu'on dirigeait ce coup contre lui, Cervantes, qui était loin de s'y attendre, fit paraître ses Nouvelles et les dédia au comte de Lemos. Il avait enfin trouvé dans ce seigneur un protecteur qui ne l'abandonna jamais, et qui paraît même lui avoir été utile de toutes manières. Cependant, malgré ces secours, le besoin d'argent engagea encore Cervantes à travailler pour le théâtre.

Les derniers travaux de Cervantes furent la continuation de Don Quichotte, le Voyage au Parnasse, qui parut en 1614, et le roman de Persilès et Sigismonde, qu'il dédia au comte de Lemos, par une lettre qu'il lui écrivit peu de jours avant sa mort. Plusieurs passages des préfaces et des introductions de ses derniers ouvrages montrent combien il se complaisait dans cette célébrité qu'il avait eu tant de peine à

obtenir, et qui lui était enfin accordée dans sa vieillesse; mais, dans les endroits même où sa vanité se montre le plus à découvert, on reconnaît encore dans la manière franche et plaisante dont il parle de lui, l'homme ferme et droit, ennemi déclaré de toute espèce d'affectation, et juge impartial et loyal de lui-même et d'autrui. Il mourut à Madrid en 1616, non pas dans l'indigence, mais du moins dans la pauvreté. Il était alors dans sa soixante-neuvième année. On l'enterra sans pompe et sans bruit; et il n'y a pas même une simple pierre qui indique le lieu où repose la cendre de Cervantes.

Si l'on classe les ouvrages de Cervantes d'après leurs différens degrés de mérite, Don Quichotte se trouve à la tête, et dans son genre il est resté seul.

Il serait aussi superflu de faire ici l'extrait d'un chef-d'œuvre si généralement connu, que d'en examiner le plan avec détail. Nous parlerons seulement de l'idée neuve et originale qui fait le fonds de tout l'ouvrage. On a dit assez souvent, mais sans y avoir assez réfléchi, que le preux chevalier de la Manche était l'immortel représentant de tous les hommes à imagination, que le plus noble enthousiasme conduit droit à la folie, parce que

leur esprit, d'ailleurs juste et sain, ne peut résister aux charmes d'une illusion qui les présente à leurs propres yeux comme des êtres d'une nature supérieure. Il fallait avoir en même temps, et l'habitude d'observation que donne une longue expérience, et ce coup d'œil du génie qui pénètre dans les abîmes les plus secrets du cœur humain, pour concevoir la première idée d'un tel roman et saisir tous les traits de son modèle idéal avec une précision aussi frappante ; il fallait être au même degré poëte et homme d'esprit, pour répandre sur l'exécution de cette idée un intérêt aussi poétique; il fallait enfin avoir à sa disposition toutes les richesses d'une des plus belles langues du monde, pour donner à un tel ouvrage cette perfection de style vraiment classique qui est le sceau de son excellence. L'originalité de Don Quichotte n'est pas seulement historiquement prouvée, parce qu'aucun autre roman semblable n'existait avant lui; il est certain qu'un esprit même inventif qui n'aurait fait qu'entrer dans l'idée d'un autre et la continuer, n'aurait jamais su combiner avec autant de hardiesse des traits en apparences hétérogènes, et former de ce mélange même un ensemble qui remplît dans toute son étendue l'idée inspiratrice de l'auteur. Quiconque n'a lu

Don Quichotte que dans les traductions vulgaires, n'y reconnaîtra pas, peut-être, un ouvrage fait d'inspiration ; mais ce serait l'idée la plus fausse qu'on pût s'en faire, que de le regarder comme une pure plaisanterie, comme un livre écrit uniquement pour tourner les romans de chevalerie en ridicule. Il n'est pas douteux que ce ne fût là en effet une des intentions de Cervantes, parce que dans le nombre des romans de ce genre il y en avait peu de supportables et seulement deux ou trois d'excellens; mais on ne saurait supposer que Cervantes ait eu l'absurde pensée de vouloir prouver l'influence fâcheuse des romans sur le public, par la folie d'un individu qui aurait pu tout aussi-bien perdre la tête en lisant Platon ou Aristote. Cervantes fut frappé de la richesse que lui offrait l'idée d'un enthousiaste héroïque qui se croit appelé à ressusciter l'ancienne chevalerie : c'est là le germe de tout son ouvrage. Il sentit en poëte tout ce qu'on pouvait faire de cette idée, et il sentit sans doute aussi qu'il était capable de le faire ; il l'a prouvé par la manière dont il a exécuté son dessein. En inventant une foule de situations plus comiques les unes que les autres, il ne pouvait montrer que la fécondité de son imagination; c'est dans la peinture de ces situations

qu'il a montré tout son talent poétique. La connaissance des hommes, qu'il avait acquise dans le cours d'une vie de cinquante ans, lui a fourni d'utiles observations mêlées à la satire la plus adroite, et son roman comique est devenu en même temps un livre de morale pratique comme il y en a peu. Ces réflexions sur l'idée mère de Don Quichotte peuvent tenir lieu d'une analyse plus complète de sa composition. Nous ne répéterons pas ce que d'autres ont déjà démontré suffisamment, que cette composition n'est pas exempte de défauts. Cervantes lui-même a relevé dans la préface de la seconde partie quelques inadvertances qui occasionnent des contradictions ; mais, par un caprice d'homme de génie, comme on les lui avait trop reprochées, il a dédaigné de les faire disparaître.

L'exécution de ce roman n'est pas moins originale que sa conception. Cervantes éprouvait le besoin d'imprimer un caractère à ses ouvrages, de peindre des caractères. Les formes vagues et sans vérité qui charmaient le public de son siècle, étaient sans intérêt pour lui. C'est dans le sentiment de ce besoin, qu'il traça le portrait frappant de vérité de cet héroïque Don Quichotte, si généreux, si désintéressé, si ardemment épris

de tout ce qui est bon et grand, et qu'il plaça tant de vertu dans une liaison accidentelle avec une espèce de folie qu'on peut appeler relative, puisqu'elle n'est folie que par rapport aux circonstances où Don Quichotte se trouve. C'est ainsi encore, qu'il traça d'une main également sûre, le caractère opposé de Sancho Pança, grossier sans être bête, mais dominé par l'envie de s'enrichir, comme son maître par la passion de l'héroïsme, et adoptant par cette raison, avec la bonne foi la plus niaise, les espérances et les promesses extravagantes de Don Quichotte. La même vérité, la même précision de dessin se retrouve dans chaque figure subalterne de ce grand tableau. Le ton général de tout l'ouvrage n'est pas moins caractéristique. Un traducteur ne saurait faire une plus grande injure à Don Quichotte, que de le traduire comme un conte plaisant. Un style simple, mais toujours grave, et comme pénétré du caractère du héros, donne à ce roman comique quelque chose d'imposant, qui semble n'appartenir qu'aux ouvrages les plus sérieux, et qu'il est difficile de transporter dans une traduction; mais c'est précisément cette gravité du langage, qui fait ressortir plus fortement le comique des situations. C'est le vrai style des romans de

chevalerie, mais corrigé et employé d'une manière toute nouvelle. Par-tout où l'auteur fait parler ses personnages, il les fait parler chacun à sa façon; mais lorsque c'est Don Quichotte qui parle, son langage est non-seulement solennel, mais suranné comme celui des vieux romans (1); et plusieurs expressions, hors d'usage, dont le héros se sert en certaines occasions, complètent l'enchantement de son avide écuyer, parce qu'elles ne sont pour lui qu'à demi intelligibles (2). Ce caractère du style répand sur tout l'ouvrage une couleur poétique qui le distingue éminemment de tous les romans comiques ordinaires. Cette couleur poétique est renforcée encore par le choix de quelques épisodes, essentiellement liés

---

(1) Quand D. Quichotte, par exemple, parle des exploits des anciens chevaliers, il dit toujours en vieux langage: *las fazañas que han fecho*, au lieu de: *las hazañas que han hecho*.

(2) L'île que D. Quichotte promet à son écuyer n'est point désignée dans l'original espagnol par le mot ordinaire d'*isla*, mais par celui d'*insula*. Il est probable que Sancho Pança savait bien ce que c'était qu'une île; mais le mot d'*insula* présentait à son imagination quelque chose d'extraordinaire et de merveilleux: aussi le répète-t-il volontiers et toujours avec emphase.

à l'action générale, quoi qu'en aient dit plusieurs critiques, qui n'ont voulu y voir que des hors-d'œuvre. Il ne faut pas compter parmi ces épisodes liés à l'action, la Nouvelle du Curieux impertinent, mais bien la charmante Histoire de la bergère Marcelle, celle de Dorothée, celle du riche Gamache et du pauvre Bazile. Ces morceaux, qui sont entièrement dans le genre du roman sérieux, ne sont pas, il est vrai, nécessaires à l'enchaînement des faits de l'histoire principale ; mais ils contribuent essentiellement à soutenir la noblesse du ton général de l'ouvrage, et démontrent en même temps combien Cervantes était loin de l'idée qu'on lui suppose communément, d'avoir voulu, comme on dit, *faire pâmer de rire* ses lecteurs. Les morceaux que passent ordinairement la plupart de ceux qui le lisent, sont précisément ceux qu'il paraît avoir écrits avec le plus de plaisir, et où il se montre le plus vraiment poëte. C'est dans ces occasions qu'il mêle à sa prose des vers, épisodiques aussi, mais souvent excellens, et qu'aucun traducteur ne peut omettre, sans pécher gravement contre l'esprit de son original.

Sans l'art avec lequel Cervantes a su soutenir, d'une manière si heureuse, un ton intermédiaire

entre la poésie proprement dite et la prose, Don Quichotte, malgré tout son mérite, ne serait pas le premier modèle classique du roman moderne : car ce titre de modèle lui appartient de droit. C'est par Cervantes que le vrai roman de chevalerie, production amphibie du génie poétique et de la barbarie du moyen âge, est devenu, sous une nouvelle forme, le vrai roman de nos jours. Le goût moderne, malgré sa docilité à se former sur le goût de la belle antiquité, s'est prononcé hautement en faveur d'un certain genre mixte de poëme narratif, amalgame de poésie et de prose, que les beaux siècles de la Grèce et de Rome n'ont point connu. Il ne s'est jamais agi de proscrire ce genre, mais d'en fixer le véritable ton; nuance délicate que n'ont pu saisir les premiers auteurs du roman de chevalerie. Diégo de Mendoza, dans son Lazarille de Tormes, avait trop ôté à la poésie ; Cervantes lui rendit dans le roman la juste part qu'elle doit y avoir ; et ce n'est pas sa faute si dans la suite des nations éclairées, mais accoutumées, par des romans vulgaires, à regarder la prose commune comme la langue du roman, ont méconnu le véritable esprit de son ouvrage. Don Quichotte est encore plus particulièrement le modèle du roman comique. Les

situations en sont, à la vérité, presque toutes burlesques, et le burlesque n'est pas nécessaire au genre comique; mais la satire qui s'y trouve mêlée est très-fine, et souvent si fine, qu'elle échappe à des yeux peu exercés (1). D'ailleurs, la diction, même dans les endroits où le comique est le plus burlesque, ne devient presque jamais basse et grossière; elle est en général noble, correcte, et d'une élégance digne des classiques anciens (2). Si cette appréciation impartiale du mérite d'un ouvrage tant de fois mal jugé, semble, à quelques lecteurs, appartenir au panégyrique plus qu'à l'histoire, nous les prions, pour toute réponse, de vouloir bien étudier Don Quichotte dans l'original. Nous disons *étudier*, car ce n'est pas assez d'une lecture superficielle, pour juger un tel ouvrage. Ajoutons encore qu'il faut, pour le juger impartialement, ne pas s'arrêter à un petit nombre de traits accessoires qui peuvent paraître déplacés aujourd'hui, mais qui dans le temps avaient un intérêt général, quoiqu'éphémère.

(1) Telle est, par exemple, l'histoire de l'administration de Sancho Pança dans son gouvernement.

(2) Il suffirait de citer le discours de la bergère Marcelle, qui est tout entier du style de Cicéron.

Il serait difficile de régler les rangs entre les autres ouvrages de Cervantes : car chacun a son mérite à part, et un mérite à peu près égal dans son genre à celui des autres. Il faut cependant assigner une place distinguée à ses Nouvelles morales ou instructives (*Novelas exemplares*). Elles diffèrent en intérêt comme en caractère ; mais on voit dans toutes l'intention que Cervantes a eue vraisemblablement de faire de ces Nouvelles pour l'Espagne ce qu'étaient celles de Boccace pour l'Italie. Ce sont en partie des anecdotes, en partie des romans en miniature, les uns sérieux, les autres comiques; tous sont racontés dans un style léger, facile, et qui a la négligence de la conversation. Si Cervantes paraît avoir voulu surpasser Boccace en quelque chose, c'est en utilité morale. Quoi qu'il en soit de la manière dont il a rempli cette intention, il n'en a pas moins le mérite d'avoir ajouté au domaine de la littérature espagnole par ces Nouvelles, les premières de ce genre qui aient paru en Espagne ; et il y a peint avec tant de justesse et de vérité diverses situations de la vie réelle, qu'il faut bien lui pardonner le défaut de plan de quelques-unes, où il s'est abandonné avec trop de complaisance au plaisir de raconter, sous le nom de ses héros, tout ce qu'il

a vu et éprouvé lui-même dans des circonstances analogues, particulièrement dans son séjour en Italie et en Afrique. La Nouvelle du licencié de Verre (*Licenciado Vidriera*) est de cette espèce; il n'y a aucun plan, et elle est racontée avec une simplicité un peu sèche. En récompense, l'histoire de la Belle Bohémienne (*la Gitanilla*), est agréablement imaginée et assez poétiquement écrite. On peut en dire autant de quelques autres.

Le roman pastoral de Galathée, ouvrage de la jeunesse de Cervantes, est une heureuse imitation de la Diane de Montemayor, et sur-tout de sa continuation par Gil Polo. Ce qu'il y a de remarquable dans ce roman, c'est la direction poétique que l'esprit de Cervantes avait prise dès sa jeunesse, et qu'il n'a démentie entièrement dans aucun de ses ouvrages. Il y a peu de traits originaux dans la Galathée; elle fait souvenir partout de ses modèles, sur-tout de la Diane de Gil Polo. Il n'y a pas non plus beaucoup à dire sur le mérite de la fable, puisque l'ouvrage, quoiqu'en six livres, est demeuré imparfait. Au reste, Cervantes paraît avoir composé ce roman dans l'unique but d'en faire un cadre où il pût placer une multitude de pièces de vers dans l'ancien et dans le nouveau genre, qu'il croyait mieux re-

commander à l'attention du public, si un roman leur servait de passeport. La fable n'est donc ici que le lien qui sert à réunir cette jolie guirlande de fleurs poétiques, et c'est à celles-ci qu'il faut faire attention. Elles sont aussi nombreuses que variées ; et si l'on pouvait douter que Cervantes ne fût en vers comme en prose un des premiers poëtes de l'Espagne, il suffirait pour s'en convaincre de lire sa Galathée. Le reproche que lui ont fait ses compatriotes sur l'infériorité de ses vers comparés à sa prose, ne tombait que sur ses ouvrages dramatiques. Tous ceux qui ont bien lu ses poésies ont rendu justice à son talent. On voit par la Galathée, que Cervantes s'était exercé dans toutes les formes métriques alors connues ; il fit même des vers dactyliques. La forme du sonnet paraît cependant lui avoir été moins facile que les autres : aussi n'a-t-il fait que peu de sonnets ; mais il a employé avec facilité et succès les octaves italiennes. On distingue dans le nombre des vers qu'il a faits sur ce mètre, le beau chant de Calliope dans le dernier livre de Galathée. A peu près de la même manière que Gil Polo avait mis les louanges des Valenciens célèbres dans la bouche du fleuve Turia, Cervantes fait descendre la muse Calliope au milieu

poëtes jusqu'à l'empire d'Apollon. La description du vaisseau est une allégorie très-plaisante (1). Alors Mercure lui montre la liste des poëtes qu'Apollon désire de connaître plus particulièrement; c'est cette liste qui a été une pierre d'achoppement pour les commentateurs, à cause des louanges tantôt badines, tantôt sérieuses,

(1) De la quilla à la gavia, o estraña cosa!
Toda de versos era fabricada,
Sinque se entremetiesa alguna prosa.
Las ballesteras eran de ensalada,
De glosas, todas hechas à la boda
De la que se llamò Malmaridada.
Era la chusma de romances toda,
Gente atrevida, empero necesaria,
Pues à todas acciones se acomoda.
La popa de materia extraordinaria
Bastarda, y de legitimos sonetos,
De labor peregrina en todo y varia.
Eran dos valentisimos tercetos
Los espaldares de la izquierda y diestra,
Para dar boga larga muy perfetos:
Hecha ser la crugia se me muestra
De una luenga y tristisima elegia
Que no en cantar, sino en llorar es diestra, etc.

Traduction.

« De la quille jusqu'à la hune, ô chose étrange! il était fabriqué de vers sans aucun mélange de prose. Les

mais toujours équivoques, qu'on y donne aux poëtes dont elle contient les noms. Au milieu de cette lecture, Cervantès laisse tomber la liste. Tout d'un coup, il s'élève un si grand tumulte parmi les poëtes du vaisseau, qui accourent en foule, aussi nombreux que les gouttes de la pluie et les grains de sable de la mer, que les sirènes sont obligées, pour sauver le vaisseau, d'exciter une violente tempête. L'orage s'apaise; une pluie de poëtes lui succède; c'est-à-dire, que des poëtes descendent des nuages sur le vaisseau. Le premier qui y entre de cette manière est Lope de Véga, à qui Cervantès donne en cette occasion des éloges magnifiques. Il serait trop long d'analyser le poëme en entier; nous indiquerons seulement parmi les morceaux les plus remarquables le por-

ponts étaient de vers libres et de gloses faites pour la noce de celle qu'on appelle la *mal mariée*. La chiourme était composée de romances, espèce de gens effrontés, mais nécessaires, parce qu'ils se laissent employer à tout. La poupe était de matière extraordinaire et bâtarde, mêlée de sonnets légitimes, d'un travail rare et varié. Deux vigoureux tercets remplissaient l'office des principaux rameurs à droite et à gauche, et faisaient aller le vaisseau très-doucement. La galerie était formée d'une longue et lamentable élégie, etc. »

trait de la *déesse Poésie* (1), que Cervantes voit dans l'empire d'Apollon, et celui de la déesse *vaine Gloire* qui lui apparaît en songe. Un autre

(1) Bien asi semejaba que se ofrece
Entre liquidas perlas y entre rosas
La aurora que despunta y amanece.
La rica vestidura, las preciosas
Joyyas que la adornaban, competian
Con las que suelen ser marabillosas.
Las ninfas que al querer suyo asistian
En el gallardo brio y bello aspecto
Las artes liberales parecian.
Todas con amoroso y tierno afecto
Con las ciencias mas claras y escogidas,
Le guardaban santisimo respecto.
Mostraban que en servirla eran servidas
Y que por su ocasion de todas gentes
En mas veneracion eran tenidas.
Su influjo y su reflujo las corrientes
Del mar y su profondo le mostraban,
Y el ser padre de rios y de fuentes.
Las yerbas su virtud la presentaban
Los arboles sus frutos y sus flores,
Las piedras el valor que en si encerraban.

Traduction.

« Elle était semblable à l'aurore naissante qui se montre en semant des perles liquides et des roses. La

morceau, presque aussi gai que les scènes les plus plaisantes de Don Quichotte, est la description d'une seconde tempête que Neptune excite pour submerger les mauvais poëtes, et où Vénus qui les protège les soustrait à ses mauvaises intentions en les changeant tous en outres et en calebasses. L'auteur décrit à la fin une bataille en forme entre les vrais poëtes et une partie de ceux qui usurpent ce nom. Tout ce poëme, qui est semé de traits piquans et originaux, et où il y a très-peu d'endroits faibles, n'a point eu de modèle, et n'a été

---

richesse de ses vêtemens et les ornemens précieux dont elle était parée, le disputaient aux plus grandes merveilles. Les nymphes qui formaient sa cour, me parurent, à leur beauté vive et brillante, celles qui président aux beaux-arts. Elles se joignaient aux sciences les plus illustres et les plus parfaites, pour témoigner à la déesse la plus tendre affection et le respect le plus religieux. Elles paraissaient sentir profondément qu'elles sont honorées parce qu'elles la servent, et que c'est pour l'amour d'elle que l'univers entier les révère. La mer lui découvrait ses abîmes, ses courans et ses marées, et les fleuves qui lui doivent la naissance; les plantes lui faisaient hommage de leurs vertus, les arbres de leurs fruits et de leurs fleurs, et les pierres des trésors qu'elles renferment. »

ni surpassé ni même égalé par ses imitateurs. Le style en est en général excellent ; on est fâché seulement que l'auteur ait fait à son poëme un supplément en prose, où il s'est loué lui-même avec un peu trop de complaisance.

Si toutes les pièces de théâtre de Cervantes nous étaient parvenues, elles tiendraient parmi ses ouvrages non pas la première, mais bien la plus grande place. Peut-être celles qu'on a perdues reparaîtront-elles un jour par le même hasard qui a fait imprimer à la fin du dix-huitième siècle deux de ces pièces qui n'avaient existé jusque-là qu'en manuscrit. Cervantes a toujours nommé quelques-unes de ses comédies parmi ceux de ses ouvrages dont il était le plus satisfait, et moins elles étaient favorisées du public, plus il en faisait hautement l'éloge. Les uns ont vu dans cette conduite une bravade, les autres, l'aveuglement de l'amour propre. L'éditeur des huit comédies (la plupart héroïques) et des huit intermèdes qui sont les derniers ouvrages dramatiques de Cervantes, s'est avisé même d'une idée bien plus bizarre : il a cru que Cervantes avait fait ses pièces de théâtre dans l'intention de parodier et de ridiculiser celles de son rival Lope de Véga, ou, en d'autres termes, qu'il avait voulu attaquer le public

espagnol tout entier, et cela, de la manière la plus gauche. Il n'y a pas trace de ce dessein dans les pièces de Cervantes; mais, à quelques endroits près, elles sont si froides et si ennuyeuses, qu'on serait tenté de les prendre pour l'ouvrage de quelque auteur subalterne qui a voulu les décorer d'un nom célèbre, si, d'ailleurs, leur authenticité n'était pas suffisamment constatée. Il n'y a de force comique que dans les petits intermèdes. On ne comprendrait pas qu'un homme d'un esprit aussi pénétrant et aussi solide eût pu ne pas s'apercevoir de la médiocrité de ses talens dramatiques; et la vanité même de Cervantes ne suffirait pas pour expliquer ce phénomène, si sa tragédie de Numance ne prouvait évidemment que son erreur n'en était pas tout-à-fait une. Cervantes avait raison de se croire appelé à la carrière dramatique; il avait tort de vouloir plier son génie original aux formes consacrées par le public espagnol : car ce génie l'abandonnait dès qu'il essayait de lui faire prendre un caractère étranger au sien. Cet amas d'intrigues, d'aventures et de prodiges qui composaient le drame espagnol, n'était pas dans le caractère du talent de Cervantes; sa manière de penser et d'écrire était trop nerveuse et trop précise pour convenir à des compositions

fantastiques sans but et sans intérêt durable. Cependant, il était assez de son pays pour goûter comme spectateur des pièces qu'il ne pouvait imiter comme poëte, et il se croyait le talent de les imiter, parce qu'il se sentait celui de mieux faire.

La tragédie de Numance, toute pleine de défauts qu'elle est, prouve que, dans d'autres circonstances, son auteur aurait pu devenir l'Eschyle des Espagnols. L'idée en est hardie et pathétique, et il y a de la vigueur et de la grandeur dans l'exécution. Comme Cervantes n'avait pu trouver qu'un très-petit nombre de faits dans les historiens romains qui racontent la ruine de Numance, il s'était vu obligé de créer en grande partie le sujet de sa pièce. Il s'était créé en même temps un style tragique à lui, pour lequel il n'avait pas consulté la poétique d'Aristote. Son dessein était d'unir dans sa pièce le pathétique de la situation au charme du merveilleux; et, pour le remplir, il ne s'est assujetti à aucune règle, si ce n'est à celles qu'il s'est faite lui-même. Sa tragédie est en quatre actes ou journées; il n'y a point de chœurs. Elle est écrite en vers, mais très-librement; ce sont tantôt des tercets, tantôt des redondilles, et le plus souvent des octaves. Le style n'est pas par-

tout également noble, mais il n'est jamais ni ampoulé, ni entortillé, et l'intérêt va en croissant jusqu'à la fin. Le commencement seul est un peu froid et un peu languissant. La scène représente le camp romain qui est devant Numance; Scipion paraît avec ses principaux officiers. Il adresse à ses soldats des réprimandes un peu trop longues sur la mollesse qui s'est glissée parmi eux. Les soldats témoignent leur repentir et paraissent animés d'un nouveau courage. Des ambassadeurs numantins viennent faire à Scipion des propositions de paix; il les rejette. L'Espagne personnifiée paraît sur la scène; elle appelle le fleuve Duero ou Durius sur les bords duquel était située Numance. Il se présente suivi des dieux des fleuves de la contrée. Cette assemblée de dieux consulte le livre des destins, et prononce que Numance ne peut être sauvée. C'était sans doute hasarder beaucoup, que d'entreprendre d'accroître le pathétique de l'action en y faisant intervenir des personnages allégoriques; mais ce qu'il y a de sûr, c'est que l'entreprise a réussi. La scène change et nous transporte à Numance. Le sénat est assemblé et délibère sur les dangers de la patrie; parmi les sénateurs, on distingue le beau caractère de Théagène. Ici, l'auteur a commis

une faute en mêlant à ces grands intérêts les amours d'un jeune numantin nommé Morandro; mais il a dû à cette faute quelques-unes des plus belles scènes de sa pièce. On prépare un sacrifice solennel : au milieu de la cérémonie, une divinité ennemie éteint le feu sur l'autel et enlève la victime. Ce prodige consterne la ville entière, et, pour s'éclaircir des malheurs qu'il présage, on a recours à la magie; on rappelle un mort à la vie par des enchantemens. Cette scène est d'un grand effet. Après le retour d'une seconde ambassade aussi infructueuse que la première, les Numantins prennent la résolution qui leur est inspirée par Théagène, de brûler, avec la pompe d'un sacrifice, tout ce qu'ils ont de précieux, de donner la mort à leurs femmes et à leurs enfants, et de se jeter ensuite dans les flammes, afin qu'aucun des habitans de Numance ne devienne esclave des Romains.

Depuis le moment où cette résolution est prise jusqu'à son exécution, l'auteur a accumulé les scènes de douleur les plus déchirantes, et les plus sublimes traits de patriotisme. La famine désole Numance; Morandro, accompagné d'un ami, pénètre dans le camp romain; il revient mortellement blessé, mais en possession d'un mor-

ceau de pain sanglant qu'il a ravi aux ennemis pour le porter à sa maîtresse. Il le lui donne et meurt à ses pieds (1). L'action se soutient avec

MORANDRO.

(1) Ves aqui, Lira, cumplida
Mi palabra y mis porfias
De que tu no moririas
Mientras yo tuviese vida.
Y aun podré mejor decir :
Que presto vendràs à ver
Que à ti sobrarà el comer
Y à mi faltara el vivir.

LIRA.

Que dices, Morandro amato?

MORANDRO.

Lira, que acortes la hambre
Entretanto que la estambre
De mi vida corta el hado.
Pero mi sangre vertida
Y con este pan mezelada,
Te ha de dar, mi dulce amada,
Triste y amarga comida.

Traduction.

MORANDRO.

« Je t'ai promis, Lira, que tu ne mourrais pas tant que je conserverais un souffle de vie : tu vois ici l'ac-

le même intérêt jusqu'à la fin. Le dénouement est proclamé par la Renommée, qui plane sur le bûcher de Numance et annonce au monde la gloire future de l'Espagne.

Des personnages allégoriques figurent aussi dans la *vie d'Alger* (*el trato de Argel*), où Cervantes a introduit le Besoin et l'Occasion. Mais ces êtres fantastiques, en se mêlant aux scènes de la vie commune, ne sont que froids et bizarres, et glacent cette composition qui n'est pas d'ailleurs très-ingénieuse. Il y a cependant quelques scènes animées et intéressantes.

Le roman de Persilès et Sigismonde est le dernier ouvrage de Cervantes. Le style en est remarquable par son élégance autant que par sa sim-

---

complissement de ma promesse, ou, pour mieux dire, tu vas me voir dans le même instant t'offrir des alimens et perdre la vie.

LIRA.

Que dis-tu, cher Morandro?

MORANDRO.

Que tu apaises ta faim, pendant que le sort va trancher le fil de mes jours. C'est mon sang, ma bien-aimée, que je te donne mêlé avec ce pain, triste et amère nourriture. »

plicité, mais l'idée de ce roman, qui n'était pas neuve, était peu digne d'être exécutée d'une manière nouvelle. Il paraît que Cervantes, à la fin de sa glorieuse carrière, avait eu encore la fantaisie d'imiter Héliodore. Son ouvrage, où il y a des situations intéressantes, n'est, dans son ensemble, qu'une relation de voyage sous la forme d'un roman, passablement riche en aventures effrayantes, mais où le vrai et le fabuleux en histoire et en géographie sont confondus d'une manière monstrueuse, sans que la composition en soit moins monotone.

Si l'on jette un coup d'œil général sur les ouvrages de Cervantes, pour y chercher ce que l'auteur a droit de réclamer comme sa propriété exclusive au tribunal de ses contemporains et de la postérité, on voit ce génie original, qui n'a été trop souvent apprécié qu'en partie, briller d'un éclat toujours plus vif à mesure qu'on le considère. Le goût critique, le goût qui peut s'apprendre, n'a eu que peu de part au développement de ses talens naturels; mais ce goût d'instinct, guide plus sûr que toutes les règles, qui n'abandonne le génie que quand le génie veut s'égarer, préserva toujours Cervantes des égaremens des esprits ordinaires; son imagination

originale et féconde, resta toujours soumise au jugement le plus droit et le plus solide. La vanité put le séduire assez quelquefois pour lui faire méconnaître sa véritable carrière; mais on lui pardonnera cette vanité, si l'on se rappelle à quel point il fut peu connu de son siècle. Lui-même ne se connaissait pas, mais il se sentait; et de la hauteur à laquelle il s'était élevé, il pouvait, sans présomption, regarder tout son siècle comme au-dessous de lui. Ce n'est pas que plus d'un poëte d'un grand talent n'ait brillé à côté de Cervantes; mais de tous les poëtes de l'Espagne, Cervantes est le seul qui appartienne au monde entier.

Lope Félix de Véga Carpio, le rival et le vainqueur de Cervantes dans les combats du théâtre, naquit à Madrid en 1562; il avait, par conséquent, quinze ans de moins que Cervantes. On raconte des prodiges de son talent précoce pour la poésie. Quoique sa famille ne fût pas riche, son éducation fut soignée; mais il perdit ses parens avant d'être en âge de se rendre à l'université, et il fut redevable à la protection et à l'amitié de don Geronymo Manrique, inquisiteur général et évêque d'Alcala, de pouvoir faire son cours de philosophie dans l'université de cette

ville. Il retourna ensuite à Madrid et devint secrétaire du duc d'Albe. Bientôt après il se maria; mais ce fut à cette époque, où son sort paraissait fixé, que commencèrent les orages de sa vie. Une querelle l'obligea de se battre; il blessa dangereusement son adversaire et prit la fuite. Pendant quelques années, il fut exilé de Madrid; et lorsqu'il lui fut permis d'y revenir, la mort lui enleva son épouse. Découragé par tant de malheurs, et aussi bon patriote que bon catholique, Lope de Véga prit du service sur la flotte *invincible* que Philippe II armait alors contre l'Angleterre. Il fut profondément affligé du mauvais succès de cette expédition, quoiqu'il en fût revenu sain et sauf. La bonté de sa constitution soutint son courage. Il s'attacha de nouveau à un grand seigneur en qualité de secrétaire, se remaria, et jouit pendant quelques années de tout le bonheur d'un père de famille; mais sa seconde femme étant morte comme la première, il renonça au monde et embrassa l'état ecclésiastique. Il n'entra pourtant pas dans un monastère, mais il vécut retiré, et se livra entièrement à la poésie qu'il n'avait jamais cessé de cultiver. La multitude de ses ouvrages est effrayante, et l'on ne comprend pas qu'un

homme seul, et un homme qui avait passé une partie de sa vie dans les affaires et à l'armée, a pu, même dans un grand nombre d'années, faire autant de vers que Lope de Véga. Il s'essaya dans tous les genres, et dans tous il fut applaudi; mais ses pièces de théâtre sur-tout, furent accueillies en Espagne avec un enthousiasme, un délire d'admiration qu'aucun poëte n'avait encore excité. Il avait si bien saisi le ton fait pour plaire au public espagnol, qu'il a passé pour le créateur du genre dramatique national, quoiqu'il n'ait fait que marcher dans la route que Naharro lui avait ouverte.

La fécondité de son imagination n'était pas moins étonnante que sa grande facilité à faire des vers réguliers et quelquefois très-bons, sur tous les mètres possibles, en aussi peu de temps qu'on peut en mettre à bien écrire en prose. Cervantes l'appelait, et ce n'était pas par ironie, un prodige de la nature (*monstruo de naturaleza*). Du reste, il ne se laissait arrêter par aucune règle; ce n'est pas qu'il ne connût toutes celles de la poétique des anciens; mais son plaisir était de laisser couler de sa plume sans contrainte tout ce qui s'offrait à son imagination, bien sûr d'être applaudi quoiqu'il pût faire. Le peuple, disait-il,

paie nos comédies, il est bien juste de le servir à son goût pour son argent; et une pièce en cinq actes, versifiée en redondilles entremêlées de tercets, de sonnets et d'octaves, riche en intrigues, ou en prodiges, ou en situations, ne lui coûtait ordinairement que vingt-quatre heures de travail. C'est, grâce à cette étonnante facilité, qu'il put fournir au théâtre espagnol plus de deux mille pièces, dont, à la vérité, il n'y a guère plus de trois cents qui aient été imprimées. Il n'avait pas encore eu le temps de relire la pièce qu'il venait de faire, que les directeurs de spectacles la lui avaient déjà arrachée, et que d'autres se présentaient pour le supplier de leur en faire une autre; quelquefois il fut obligé d'en composer en trois ou quatre heures de temps. Les gains considérables qu'il procurait par ses pièces aux directeurs de théâtres, mettaient ceux-ci en état de lui donner à leur tour des honoraires considérables, de sorte qu'il se vit une fois possesseur de plus de cent mille ducats; mais quoiqu'il ait toujours vécu dans l'aisance, il n'amassa pas une grande fortune: sa caisse était celle de tous les pauvres de Madrid.

Si les talens de Lope de Véga lui rapportaient de l'argent, ils lui rapportaient encore plus de

gloire. Aucun poëte espagnol n'avait été à ce point, pendant sa vie, l'idole de sa nation. Les grands et le peuple se disputaient à qui lui rendrait le plus d'hommages. Le collége ecclésiastique de Madrid, dans lequel il s'était fait recevoir, le nomma son chef (*capellan mayor*). Le pape Urbain VIII lui envoya la croix de Malte et la patente de docteur en théologie, accompagnée d'une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs, et du titre de Fiscal apostolique. Il ne faut pas croire, cependant, que Lope de Véga ne dût ces honneurs ecclésiastiques qu'à ses talens pour le théâtre; aucun poëte de quelque réputation n'avait encore montré, dans ses ouvrages, un zèle aussi ardent pour le triomphe du pur catholicisme. Aussi l'inquisition le choisit-elle pour son *familier*, distinction rare alors, et singulièrement honorable. Le peuple lui témoignait son admiration d'une autre manière. Lorsque Lope de Véga paraissait dans la rue, il était aussitôt environné d'une foule de curieux, avides de contempler le *prodige de la nature;* les enfans couraient après lui en poussant des cris de joie, et ceux qui ne pouvaient pas courir assez vite, le regardaient de loin jusqu'à ce qu'il fût passé. Ainsi, presque déifié de son vivant, Lope de

Véga atteignit sa soixante-treizième année. Il mourut en 1635, et ses funérailles furent célébrées avec une pompe royale. Son admirateur particulier, le duc de Souza, qu'il avait nommé son exécuteur testamentaire, se chargea d'ordonner cette fête funèbre. La musique de la chapelle royale accompagna le service qu'on fit en son honneur, et trois évêques officièrent en habits pontificaux aux messes qu'on dit pour lui pendant trois jours. Le théâtre ne montra pas moins d'empressement à honorer la mémoire du *phénix de l'Espagne*; c'est le nom qu'il porte ordinairement sur le titre de ses comédies. De nos jours, on a eu recours à l'arithmétique pour apprécier au juste la valeur de sa faculté versificatrice. Comme, d'après son propre témoignage, il employa journellement cinq feuilles de papier, on a supputé que toutes ces feuilles mises ensemble depuis le temps qu'il a commencé à écrire jusqu'à sa mort, font la somme de cent trente-trois mille deux cent vingt-cinq feuilles; d'où il résulte, en calculant le nombre des vers qui peuvent entrer dans une feuille, un capital de vingt-un millions trois cent mille vers.

Toute merveilleuse qu'est cette facilité singulière de composer et de faire des vers, il serait

bien plus merveilleux encore que Lope de Véga, en travaillant avec une telle vîtesse, eût produit quelque chose de parfait. La nature, sans doute, a fait pour lui tout ce qu'elle a pu faire. Dans les compositions les plus informes, les plus incorrectes, et même les plus verbeuses de cet écrivain, on reconnaît encore un génie, une vie poétique, que l'art le plus profond ne saurait donner. Ce génie poétique est en même temps si national, si parfaitement espagnol, qu'il faut avoir été préparé par la lecture des autres poëtes espagnols, et particulièrement des plus anciens, aux ouvrages de Lope de Véga, pour être capable d'apprécier avec justice ses beautés et ses défauts, et la liaison nécessaire des uns et des autres. C'est pour cela qu'il fut dans un degré si éminent, parmi ses compatriotes, le poëte des grands et le poëte du peuple ; c'est pour cela aussi qu'il a presque toujours été, dans la suite, si mal, ou du moins si incomplétement jugé.

Lope de Véga était né pour la poésie dramatique. Dans tout autre genre, il ne fut qu'un imitateur exact, ou, s'il fit quelque chose de neuf, ce ne fut guère que pour donner un mauvais exemple. Mais, comme poëte dramatique, s'il n'a pas créé le théâtre espagnol, il en a du moins fixé la

forme, et tous les poëtes qui l'ont suivi dans la carrière dramatique n'ont fait que marcher sur ses traces. Il a fixé pour un siècle et demi le caractère et le ton de la plupart des différens poëmes dramatiques ; de manière que pour donner une idée générale de ses ouvrages, il faut commencer par en donner une des différentes subdivisions du genre du drame qui sont adoptées en Espagne, et du caractère particulier à chacun.

Le mot *comédie* (*comedia*), dans la langue du théâtre espagnol, désigne, depuis Lope de Véga, quelque chose de très-différent de ce qu'on a appelé comédie chez les Grecs et chez les Romains, et dans la plus grande partie de l'Europe moderne. C'est un nom générique sous lequel on comprend plusieurs espèces différentes de compositions dramatiques, dont quelques-unes ne sont réellement ni des tragédies ni des comédies, mais qui n'en sont pas moins toutes conçues et exécutées dans un même esprit. On ne saurait bien juger le théâtre espagnol, si on le juge d'après des principes de critique tirés de la comédie grecque; principes applicables, sous certaines restrictions, à celle de tous les peuples de l'Europe, mais qui ne le sont nullement à celle des Espagnols. Le principe de la comédie antique et de la comédie

moderne proprement dite, est la satire; celui de la comédie espagnole est tout différent. Il faut chercher ce principe dans des compositions d'une tout autre nature, dans lesquelles une imagination irrégulière et hardie a fondu des faits réels avec des fictions intéressantes, sans songer à séparer les scènes gaies des scènes tristes, et le rire de la douleur. En un mot, une comédie espagnole n'est, dans le fond, qu'une *nouvelle dramatique;* et de même qu'il y a des nouvelles tragiques et des nouvelles plaisantes, des nouvelles historiques et des nouvelles purement d'imagination, il y a aussi dans la comédie espagnole autant de directions différentes données à l'intérêt dramatique. Dans ces comédies, comme dans les romans et les nouvelles, les princes et les potentats ne sont pas plus déplacés que les palfreniers et les petits maîtres; et si l'intrigue l'exige, rien n'empêche ces différens personnages d'y figurer tous à la fois. La satire, dans ce genre de comédie, n'est qu'un accessoire, un accident, que le poëte peut, à volonté, y introduire ou en exclure. La peinture des caractères ne lui est pas plus essentielle, et la bigarrure la plus étrange de scènes burlesques et touchantes, triviales et pathétiques, n'est nullement en contradiction

avec l'esprit de la comédie espagnole : car, pourvu qu'elle intéresse, il lui importe peu de quelle nature est l'intérêt qu'elle excite ; même lorsqu'elle touche, même lorsqu'elle déchire, son unique objet est d'amuser ; seulement elle amuse d'une autre manière que la comédie qui a pour principe la satire des vices et des folies. Elle ne veut ni toucher toujours, ni faire toujours rire. Avec un autre public, cette espèce de comédie aurait pu, sans perdre son caractère, devenir ce qu'elle n'est pas ; mais pour le public espagnol du seizième et du dix-septième siècle, elle ne devait être que ce qu'elle est. Il avait besoin de ce mélange bizarre de plaisant et de triste, d'imposant et de ridicule, pour se préserver d'un intérêt sérieux trop prolongé, et cette alternative continuelle d'affections opposées, était, comme nous l'avons déjà dit, la première demande qu'il faisait aux auteurs dramatiques. Après cette demande, à laquelle Lope de Véga sut mieux satisfaire que personne, le public espagnol en faisait une autre ; il voulait une intrigue fortement compliquée dans toutes les pièces dont le sujet était pris de la vie commune ; il voulait, à la place, dans les pièces historiques, des aventures extraordinaires, et dans les comédies sacrées, des

miracles. Ces comédies sacrées n'en étaient pas moins des comédies, puisqu'une légende n'est aussi qu'une espèce de nouvelle.

Il ne s'agit pas ici d'examiner si une nation qui se contente de spectacles semblables, ne se prive pas elle-même des plus beaux développemens du génie dramatique; il suffit de poser en fait que la comédie espagnole doit trouver grâce devant le tribunal de la saine critique, comme un genre particulier du poëme dramatique, et avec toutes les modifications que ce genre lui-même a admises. C'est encore Lope de Véga qui a fixé en grande partie le goût national à l'égard de ces modifications. Depuis ce temps, on distingue d'abord deux grandes classes de pièces de théâtre, les comédies spirituelles ou sacrées, et les comédies profanes ou mondaines (*comedias divinas y humanas*). On divise cette dernière classe en comédies héroïques (*comedias heroycas*), et en comédies de cape et d'épée (*comedias de capa y espada*). Les comédies héroïques dans l'origine étaient confondues avec les comédies historiques, et ce nom fut étendu par la suite à des pièces allégoriques, ou dont les sujets étaient pris de la mythologie. Les comédies de cape et d'épée ont été appelées ainsi, parce que les personnages

en étaient pris dans le grand monde tel qu'il était alors, et habillés selon le costume du temps. On a fait depuis une nouvelle subdivision de cette dernière classe, qu'on appelle comédies d'aventuriers (*comedias de figuròn*), parce que le principal personnage de ces pièces est un chevalier d'industrie qui se donne pour un grand seigneur, ou une belle dame de la même espèce.

Les comédies spirituelles se divisent aussi, depuis Lope de Véga, en drames tirés de la Vie des Saints (*Vidas de Santos*), et en pièces du Saint-Sacrement ou de la Fête-Dieu (*Autos Sacramentales*). Les premières ont été formées sur le modèle des Vies des Saints qu'on représentait autrefois dans les monastères. Quant aux comédies de la Fête-Dieu, elles paraissent n'avoir pris naissance qu'au temps de Lope de Véga; du moins, dans un de ses premiers *autos* (on sait que ce mot veut dire *acte*), une paysanne demande des explications à son mari sur l'objet de ce spectacle (1). Enfin, il faut joindre encore à

(1) Voyez *Obras sueltas de Lope de Véga*, t. 18. Dans le prologue de la pièce intitulée *le nom de Jésus* (*el nombre de Jesus*), une paysanne demande à son

ces différentes espèces de comédies, les prologues à la louange de la pièce principale (*loas*), et les intermèdes (*entremeses*) qui se jouaient entre le prologue et la grande pièce, et qui portaient aussi le nom de *saynètes*, lorsqu'ils étaient mêlés de danses et de musique.

Les comédies historiques ou héroïques de Lope de Véga sont très-nombreuses. Les scènes tragiques qui s'y rencontrent suppléaient pour les Espagnols au défaut de tragédies véritables, et ces représentations, ainsi que les vieilles romances, servaient à ranimer sans cesse chez la nation les souvenirs de son ancienne histoire. Très-peu des pièces de Lope de Véga sont tirées des histoires étrangères; son *Grand-Duc de Moscovie* est de ce petit nombre. Il n'y a pas de différence essentielle entre toutes ces pièces. L'unité d'action n'y est qu'apparente, et quant à l'unité de lieu et de temps, Lope de Véga ne s'en est nullement mis en peine. Il n'a pas pris moins de licences dans l'exécution que dans la composition de ses pièces. Selon la disposition de l'auteur,

---

mari ce que c'est qu'un *auto* ? il répond : *Ce sont des comédies à la gloire et en l'honneur du pain que cette ville royale célèbre avec tant de dévotion.*

dans le moment où il écrivait, son style est tantôt vigoureux, tantôt lâche, tantôt noble, tantôt trivial, tantôt négligé à l'excès, tantôt d'une élégance remarquable. Pour donner une idée plus exacte de ces pièces, nous ferons ici l'extrait fort abrégé des meilleures, qui a pour titre : *la Forteresse de Toro* (*las Almenas de Toro*). Le sujet est l'assassinat du roi don Sanche, par Bellido Dolfoz, chevalier, que le roi avait offensé en lui manquant de parole. La même histoire a fourni le sujet de plusieurs vieilles romances. Comme dans ces romances, le cid Ruy Diaz joue un rôle important dans la pièce. Elle est divisée en trois actes ou journées, car Lope de Véga emploie indifféremment ces deux dénominations. Le roi, le cid et un comte Anzures, paraissent d'abord sur la scène qui représente une campagne au pied de la forte ville de Toro, dans le royaume de Léon. Le roi déclare aux deux chevaliers, que des raisons de politique ne lui permettent pas de respecter le testament de son père, et qu'il ne peut laisser ses deux sœurs Elvire et Urra en possession des deux villes fortes de Zancora et de Toro. Le cid représente au roi avec une généreuse liberté l'injustice de son entreprise, et s'offre pour médiateur entre Elvire

et lui. Le roi et le comte Anzures s'éloignent, et le cid s'approche des murs de la forteresse. Il rencontre le chevalier Ordoñez qui s'est glissé hors de la ville dans le dessein de rendre quelque service à la princesse Elvire. Les deux chevaliers veulent d'abord se battre, mais au nom du cid, Ordoñez baisse son épée, et tous les deux s'embrassent. Le cid se montre ici dans toute la grandeur de son caractère. L'infante vient lui parler du haut des murs, et lui explique les raisons qui l'ont engagée à fermer les portes de la ville à son frère. Le roi revient et ordonne de faire l'assaut de la forteresse. La scène change : don Véla, ancien chevalier retiré du monde, se promène devant son habitation champêtre ; il se parle à lui-même en fort beaux vers, qui n'ont d'autre défaut que d'être un peu trop surchargés de poésie pour le drame. Sa fille, qui est jeune et belle, entre en chantant sur le théâtre, environnée d'une troupe de villageois. Cette scène commence l'épisode qui est mêlé à l'action principale, et dont le héros est un prince de Bourgogne, déguisé en paysan et amoureux de la fille de Don Véla. La scène change encore, et l'on se retrouve aux pieds des murs de Toro. On a entamé des négociations de part et d'autre ; le roi

lui-même a un entretien avec sa sœur. Cette conversation, passablement assaisonnée d'injures, et où l'on joue sur le mot *Toro*, qui veut dire à la fois un taureau, et la ville assiégée, n'en demeure pas moins infructueuse. Le roi ordonne une seconde fois l'assaut. Ses troupes attaquent la ville; elles sont repoussées, et le premier acte finit. Dans le second, l'histoire épisodique du prince déguisé se rattache un peu mieux à l'action générale. Le prince et la belle Sancha s'expriment mutuellement leur tendresse dans des sonnets. L'un de ces sonnets renferme une de ces métaphores prolongées dont Lope de Véga paraît avoir fourni le modèle à Métastase, et que celui-ci a employées dans ses ariettes d'opéra, comme la langue poétique de la passion. Don Bellido Dolfoz paraît ensuite; il promet au roi de le rendre maître de la forteresse; mais il demande pour récompense la main de la princesse Elvire. Le roi la lui promet; don Bellido s'empare en effet de la forteresse, par la plus basse perfidie: mais le roi prétend qu'il est juste de manquer de parole à un traître, et lui refuse sa sœur. Celle-ci se sauve sous un habit de paysanne; elle trouve un asile dans la famille de don Véla; et la pièce continue à marcher de la même manière, à

travers un mélange de scènes héroïques et tendres, domestiques et champêtres, jusqu'à ce qu'au dénouement le roi soit assassiné par Bellido, non pas cependant sur le théâtre, et l'infante ramenée en triomphe dans Toro. La pièce finit par le mariage de la belle Sancha avec le prince de Bourgogne qui se fait connaître et qui est accepté pour gendre par don Véla.

Les comédies de cape et d'épée, ou comédies d'intrigue de Lope de Véga ne sont pas, il est vrai, des comédies de caractère; mais elles présentent des peintures de mœurs faites d'après nature, quoique romanesques. Elles ont dans leur genre le même intérêt de situations que les comédies héroïques. Le style n'en est pas moins inégal; il est alternativement noble et bas, tantôt de la plus haute poésie, tantôt prosaïque jusqu'à être rampant, quoique toutes ces pièces soient entièrement écrites en vers. Les scènes se succèdent sans être amenées et sans que l'auteur ait songé à les motiver d'une manière vraisemblable. Tous ses soins ont été pour l'intrigue. Il n'y en a pas seulement une dans chaque pièce, mais il y en a plusieurs qui se croisent et s'entrelacent en divers sens, jusqu'à ce que le poëte, pour finir, prenne le parti de trancher les nœuds qu'il

ne peut plus dénouer. A ce dénouement, pour l'ordinaire, il ne manque pas de marier ensemble autant de couples d'amans que sa pièce peut lui en fournir. Les comédies de Lope de Véga sont semées de réflexions et de maximes de prudence; mais le poëte aurait cru gêner la liberté dramatique, s'il y avait mis de la morale proprement dite. Il a voulu peindre dans les mœurs de ses compatriotes ce qu'il voyait et non pas ce qu'il approuvait, et il a laissé aux spectateurs le soin de faire eux-mêmes l'application des leçons très-indirectes que ses pièces pouvaient leur offrir. Les galanteries les plus licencieuses, colorées ou non d'une certaine décence, faiblement contenues par l'honneur, jamais par des idées de devoir, font l'essence de ces comédies. Si le poëte peint des passions vives, elles se précipitent vers leur but avec une véhémence vraiment espagnole; s'il les peint douces et sentimentales, elles sont inépuisables en tirades langoureuses et en jeux de mots pleins d'affectation. *L'amour excuse tout,* était alors la maxime favorite de la bonne compagnie espagnole, et les personnages de Lope de Véga, tant hommes que femmes, agissent conformément au sens de cette maxime. Les trahisons, les friponneries les plus pendables, sont à

leur place dans ces comédies; les meurtres n'y sont pas rares : à la plus légère occasion, les hommes de condition y tirent l'épée, et si l'un blesse l'autre, ou même le tue, à peine en est-il parlé. Une des comédies les plus piquantes de Lope de Véga est la Villageoise de Xétafe (1). L'héroïne est une paysanne qui, par les fourberies les plus adroites et les plus effrontées, parvient à faire son mari d'un grand seigneur qui est son amant. Le confessionnal dans ce temps-là devait avoir beaucoup à faire pour détruire l'ouvrage du théâtre, et combattre l'effet d'exemples semblables, quoique ces exemples ne fussent pas présentés comme des modèles. Un des plus grands charmes de ces pièces est l'extrême naturel qui y règne sans nuire jamais au coloris poétique. Les expressions peu naturelles qu'on a reprochées à Lope de Véga ne sont pour la plupart que des négligences, des inadvertances de ce poëte trop fécond. Il peint très-fidellement, pour l'ordinaire, les caractères généraux, qui, à la vérité, sont presque toujours les mêmes dans toutes les comédies espagnoles. Le vieillard (*vejete*), l'amoureux (*galan*), la belle dame (*dama*),

(1) Petit village aux environs de Madrid.

le valet et la soubrette, sont en permanence sur le théâtre et reviennent dans toutes les pièces, quoique dans d'autres situations. Mais, en récompense, ces caractères généraux sont peints avec une vérité si frappante, qu'il suffit de lire une ou deux de ces comédies pour se trouver en connaissance intime avec le monde que le poëte a représenté. Dans ces pièces, comme dans le monde réel, le bouffon (*gracioso*) et le niais ne font quelquefois qu'un seul caractère. Il faut bien convenir aussi que les personnages inutiles n'y manquent pas.

Pour mieux faire connaître cette partie des ouvrages de Lope de Véga, nous donnerons une idée de la *Veuve de Valence* (*la Viuda de Valencia*). C'est une de ses comédies où l'intrigue est le mieux suivie, et elle a le mérite rare de l'unité d'action. La scène est à Valence dans le temps du carnaval. Léonarde, jeune, belle et riche veuve, mais assez capricieuse, a formé le dessein de ne point se remarier. Elle entre sur la scène un livre à la main. Sans être ni dévote, ni bel esprit, elle lit indifféremment et pour s'amuser, des livres profanes et des livres de dévotion, et n'honore pas d'un regard les adorateurs qui la persécutent. Elle s'entretient là-dessus

de fort bon sens avec sa femme de chambre (1). La maligne soubrette fait tourner la conversation de manière que la dame avec ses sages discours finit par se mettre devant un miroir qu'elle consulte très-attentivement. Elle est surprise dans cette occupation par un vieil oncle, ce dont elle témoigne beaucoup de dépit. Son oncle la console en lui prouvant la grande utilité d'un miroir; mais lorsqu'il vient à lui conseiller un second mariage, elle l'interrompt pour lui faire une peinture plaisante d'un élégant de Madrid (2), et des suites d'un engagement trop légèrement contracté. L'oncle la quitte, et la scène

(1) « Comme j'ai résolu de ne point me remarier, je lis pour mon amusement, non pour me faire docteur, ni prendre une patente de bel-esprit. Quiconque renferme ainsi dans le silence ce qu'il peut penser de bon, ne trouve point de mal dans les livres; ils ne sont pour lui qu'une agréable conversation. Un livre est un ami discret qui se tait dès qu'il fatigue, un ami prudent qui nous conseille et nous reprend en secret. »

(2) Voici de quelle manière elle dépeint un élégant du quinzième siècle: « Chapeau sur l'oreille, plume courte, cordon nouveau, collet rabattu, points de Venise; en dehors, tout propre et neuf, en dedans, tout sale et vieux; des bottes si justes qu'on ne peut les

change. Trois des amans de la belle veuve se rencontrent devant sa porte ; tous trois expriment, chacun dans un sonnet qui n'est qu'une longue métaphore, leurs vœux secrets et leurs espérances. Comme ils n'ont pas plus à se louer les uns que les autres des bontés de leur maîtresse, ils se font des confidences mutuelles, et chacun raconte une aventure burlesque qui lui est arrivée la nuit devant la maison de Léonarde. L'un, croyant tuer un rival, a percé une outre pleine de vin volé. Cependant Léonarde revient de l'église en grande hâte, car elle y a vu un jeune homme pour qui elle a pris tout d'un coup la plus vive passion. Elle veut attirer ce jeune homme chez elle ; mais elle a résolu de lui laisser ignorer qui elle est et dans quelle maison il se trouve. Son cocher Urbano, qui est le *gracioso* ou le bouffon de la pièce, est chargé de conduire toute cette intrigue. Il sort pour s'acquitter de sa com-

---

tirer de tout un mois ; les chausses jusqu'aux pieds, la moustache jusqu'au ciel ; des savonnettes parfumées ; des gants à l'ambre ; enfin, un grand homme pour faire un sonnet ou un billet doux, prendre de ses mains délicates les trois mille ducats de rente que sa femme lui apporte, et au bout de huit jours, chercher des beautés étrangères, etc. »

mission, et pendant son absence les trois autres amans arrivent masqués de la même manière, sans en être convenus ensemble. Ils sont déguisés en colporteurs de livres et d'estampes. Ils s'introduisent sous ce déguisement auprès de Léonarde, et lui déclarent leur amour; mais ils sont fort mal reçus et obligés de se retirer au plus vite. Cette scène est fort gaie. Au second acte, le jeune homme que Léonarde aime et qui se nomme Camille, paraît sur la scène et délibère long-temps s'il tentera ou non l'aventure qu'on lui propose. Enfin, il s'y détermine. Urbano lui enfonce un bonnet de docteur (*capirote*) sur les yeux, et le mène ainsi, après beaucoup de détours plaisans, à l'appartement de Léonarde. Celle-ci est masquée. On sert une collation magnifique dont le jeune homme peut à peine goûter, tant il est inquiet des suites de sa démarche. Il se compare à Alexandre avalant le breuvage suspect que son médecin lui présente. Après un entretien fort tendre, on lui remet le bonnet sur les yeux et on le ramène chez lui. Il se passe plusieurs jours d'une scène à l'autre; et, pendant ces intervalles, la conduite de Léonarde n'est pas d'une décence irréprochable. Camille, qui vit avec elle d'une manière fort intime, ne peut cependant décou-

voir qui elle est, et ses soupçons tombent à la fin sur une vieille parente de la belle veuve. Les trois amans rebutés prennent aussi part à l'intrigue; ils deviennent jaloux du cocher Urbano. Une situation singulière succède à une autre, jusqu'à ce qu'enfin le hasard amène le dénouement de la pièce. Après que l'auteur, en passant, a fait tuer d'un coup d'épée un honnête prétendant à la main de Léonarde, Camille retrouve dans l'inconnue la belle veuve qu'il connaît très-bien, et consent volontiers à devenir son époux. Ainsi finit la comédie, qui est, comme on voit, plus entièrement comédie que bien d'autres.

Les comédies spirituelles de Lope de Véga peignent avec autant de fidélité la religion de son temps, que ses comédies d'intrigue peignent les mœurs du grand monde. Une piété vraie, dans le sens du catholicisme, bizarrement fondue dans les chimères les plus absurdes, et ces chimères ennoblies à leur tour par des traits hardis d'une poésie grande et forte; tout cela forme un mélange monstrueux et gigantesque, où le génie poétique a su mettre une espèce d'ensemble, et dont l'étoffe ne se trouverait aujourd'hui dans aucune imagination européenne. Cependant, Lope de Véga n'était pas bien d'accord

avec lui-même sur l'esprit dans lequel il devait traiter ces drames théologiques. La dose de poésie qu'il y a mise est très-inégalement partagée entre ses différentes pièces. Celles dont le sujet est pris de la vie des saints, ont beaucoup plus d'intérêt dramatique que ses comédies du Saint-Sacrement. Dans celles-ci, en revanche, il a tâché d'ennoblir la mysticité par des fictions allégoriques. Ce que ces deux espèces de comédies spirituelles ont de commun, c'est la pompe du spectacle, les machines, les décorations, la musique, enfin tout l'appareil d'un véritable opéra. De toutes les pièces de Lope de Véga, les vies des saints sont les plus irrégulières. On y voit pêle-mêle des bouffons, des saints, des personnages allégoriques, des paysans, des rois, des étudians, l'enfant Jésus, le père éternel, le diable, et tout ce que l'imagination la plus folle peut rassembler de plus hétérogène. La musique n'y manque jamais. Dans la comédie de Saint Nicolas de Tolentino, saint moderne, que Lope de Véga a pris pour le héros d'une de ses comédies spirituelles, la scène s'ouvre par une conversation entre des étudians qui étalent à l'envi leur esprit et leur érudition scholastique. Parmi ces jeunes gens se trouve le saint futur,

dont la piété brille d'un grand éclat au milieu de cette société un peu profane. Le diable, qui s'est prudemment masqué, se mêle de la comédie; un squelette paraît en l'air; le ciel s'ouvre; on voit le père éternel sur son tribunal, placé entre la justice et la miséricorde qui lui font alternativement des remontrances. A cette scène en succède une autre qui nous fait connaître une intrigue d'amour entre une dame Rosalie et un monsieur Feniso. Après cela, le saint, qui est devenu chanoine, reparaît sur le théâtre et fait un sermon en redondilles; ses parens témoignent leur joie d'avoir un tel fils; c'est là le premier acte. Les premières scènes du second se passent entre des soldats; puis, le saint paraît accompagné de plusieurs religieux. Il fait une prière en forme de sonnet; frère Peregrin raconte l'histoire romanesque de sa conversion, et les interlocuteurs entrent dans des discussions théologiques d'une grande subtilité. Le spectateur apprend dans cette conversation toutes les anecdotes de la vie du saint, et celui-ci prie encore en débitant un sonnet. A ce sonnet le ciel s'ouvre; la puissance de la foi, secondée des machines du théâtre, élève le saint dans les airs, tandis que la sainte Vierge et saint Augustin descendent

à sa rencontre. Au troisième acte on est à Rome ; deux cardinaux montrent le saint Suaire au peuple à la lueur des flambeaux. Un concert de clarinettes accompagne cette solennité pendant laquelle il se dit beaucoup de choses pieuses. Saint Nicolas reparaît ; il est occupé à mettre des pièces à son froc. Il fait, pendant ce travail, des méditations dévotes, et les anges font de la musique. Cette musique attire le diable qui vient tenter le saint homme. Peu après, on voit le purgatoire et les ames qui y brûlent. Le diable revient accompagné de lions, de serpens et d'autres bêtes féroces ; mais un religieux du couvent le chasse avec un grand balai, dans une scène que l'auteur a faite burlesque à dessein (*graciosamente*). Au dénouement, on voit le saint monter au ciel, vêtu d'une robe parsemée d'étoiles. Au moment où il quitte la terre, un rocher se fend et on en voit sortir les ames de son père et de sa mère qu'il a délivrées du purgatoire, et qui s'élèvent avec lui vers les cieux, au bruit de la musique.

Les *autos* ou comédies du Saint-Sacrement, n'ont pu attirer la foule autant que les vies des saints ; elles sont d'une composition très-simple, et si pleines de théologie, qu'elles ne devaient

guère être intelligibles pour le peuple. Cependant les personnages allégoriques qui y jouent les principaux rôles, ne laissent pas d'avoir quelque chose d'imposant, et d'ailleurs ces pièces sont ordinairement fort courtes. Dans celle qui a pour sujet la chute de l'homme, l'homme dispute avec le diable et le péché. La terre et le temps se mêlent de la dispute ; puis, on voit la justice et la miséricorde divine, assises devant une table munie de tout ce qu'il faut pour écrire, et l'homme vient plaider sa cause devant ce tribunal. Le prince du ciel, ou le Sauveur, paraît sur la scène. La réflexion, ou l'inquiétude (*el cuydado*), lui présente à genoux une lettre. L'homme est encore une fois entendu par le Sauveur qui se place derrière une grille ; il reçoit sa grâce ; mais le diable survient, et proteste contre cet arrêt. On voit ensuite l'homme aux prises avec la folie et la vanité, Jésus-Christ avec une couronne d'épines, le ciel qui s'ouvre, et le Christ qui monte sur le trône céleste, toujours accompagné de la musique. Il y a rarement dans ces pièces des allusions directes au Saint-Sacrement, parce que leur tendance générale y ramène sans cesse les auditeurs.

Les prologues (*loas*) et les intermèdes

(*entremeses y saynetes*) (1) paraissent avoir eu pour but de dédommager le peuple du sérieux des *autos*, car on ne les trouve qu'au-devant de ces derniers. Les prologues ne sont pas toujours comiques, et ne sont quelquefois que des monologues ; mais les intermèdes, qui pourraient tout aussi-bien s'appeler prologues, puisqu'ils précédaient aussi la représentation des *autos*, sont burlesques d'un bout à l'autre, et, par conséquent, un moyen tout-à-fait du goût du peuple pour le préparer à la dévotion. Ces espèces de farces, prises entièrement dans la sphère de la vie commune, pleines, en général, de sel comique, et pour la plupart écrites en vers, plurent tellement au public espagnol, que nulle pièce de théâtre n'osa plus se montrer sans cette recommandation. Les intermèdes de Lope de Véga et de Cervantes paraissent avoir servi de modèle à tous les autres.

Tels sont les ouvrages dramatiques qui ont immortalisé Lope de Véga, et qui furent joués et lus dans toute l'Espagne, jusqu'à la fin du dix-

(1) *Loa* veut dire proprement louange, et *saynete* friandise.

septième siècle. Une partie de ces pièces furent imprimées chacune à part, et toutes avec le titre de *Comédie fameuse*, qui devint, par la suite, d'étiquette pour toutes les comédies imprimées. De cette manière, on recueillit les pièces les plus célèbres de Lope de Véga, les unes de son vivant, les autres après sa mort, et on en forma vingt-cinq volumes (1), sans y comprendre ses *autos*, ses prologues et ses intermèdes, dont plusieurs sont imprimés à part. Parmi celles de ses pièces qui ont été connues plus tard que les autres, il s'en trouve quelques-unes qui portent le titre de *Tragédie* (2).

Nous nous bornerons à donner une courte notice sur les autres productions de ce fécond écrivain, quoiqu'il fallût un livre entier pour les faire connaître toutes. Lope de Véga s'essaya dans le poëme épique, et lutta même contre le

---

(1) Nicolas Antonio, dans son recueil, donne la liste de toutes les pièces de Lope de Véga, qui sont contenues dans ces vingt-cinq volumes. Cette dernière collection est rare, même en Espagne.

(2) Telle est la pièce intitulée : *le Châtiment sans vengeance* (*el Castigo sin venganza*), qu'on trouve dans les *Obras sueltas*, t. 8.

Tasse, mais à forces bien inégales. Sa Jérusalem conquise (*Jerusalen conquistada*), quoiqu'elle ait aussi vingt chants en octaves, et quelques beaux passages, ne soutient en aucune manière la comparaison avec la Jérusalem délivrée. Lope de Véga grossit de même la troupe nombreuse des continuateurs de l'Arioste, en publiant sa *Belle Angélique* (*la Hermosura de Angelica*), qui est aussi un poëme narratif en vingt chants, plus courts, à la vérité, que ceux de la Jérusalem conquise. Ses autres essais épiques sont la *Couronne tragique* (*Corona tragica*), ou l'histoire de l'infortunée Marie Stuart, poëme plein d'invectives contre les protestans et sur-tout contre Élisabeth; la *Circé* et la *Dragontea*. Le héros de ce dernier poëme est l'amiral anglais Drake; mais il y figure comme un instrument du diable, afin que la justice poétique puisse s'exercer convenablement sur lui. Lope de Véga lutta encore contre Sannazar, et fit une seconde *Arcadie* dans la manière italienne; il fit aussi plusieurs églogues. Dans son *art nouveau de faire des comédies* (*arte nueva de hazer comedias*), il s'est moqué fort gaiement de ses détracteurs, en faisant semblant de se tourner lui-même en ridicule. Il a fourni trente-six romances anonymes au *Ro-*

mancero general. Ses poésies religieuses sont en grand nombre. Ses sonnets sont nombreux aussi, et il y en a quelques-uns d'excellens. Son *Laurier d'Apollon,* poëme souvent cité, où il fait l'éloge de plusieurs poëtes espagnols, est, à tout prendre, un ouvrage assez médiocre. Il a fait plusieurs épîtres. Il y a de l'originalité dans ses poésies badines, comme dans la *Guerre des Chats* (*Gatomachia*). Il y en a aussi dans le recueil de petites pièces qu'il a publiées sous le nom du licencié Tomè de Burguillos. Ses écrits en prose les plus connus sont l'*Étranger dans sa Patrie* (*el Peregrino en su Patria*), roman passablement long ; la *Dorothée,* roman dramatique (*accion en prosa*), et un volume de nouvelles.

La première place après Cervantes et Lope de Véga est incontestablement due à deux frères que leurs compatriotes ont surnommés les Horaces de l'Espagne. Lupercio-Léonard d'Argensola, l'aîné de ces deux frères, né en 1565, et Barthélemi-Léonard d'Argensola, né en 1566, appartenaient à une famille considérée, italienne d'origine, mais établie en Arragon. Lupercio, qui fit ses études académiques à Sarragosse, eut, dans sa première jeunesse, le plaisir de voir

représenter avec succès trois tragédies qu'il avait faites à vingt ans, et dont Cervantes a parlé très-honorablement dans Don Quichotte. Cependant il ne persévéra pas dans la carrière dramatique; son goût le porta de préférence à imiter Horace, dont il était admirateur passionné. Ses relations de famille lui donnaient une entrée facile dans le grand monde: l'impératrice Marie d'Autriche, qui avait fixé son séjour en Espagne, le choisit pour son secrétaire; et bientôt après l'archiduc Albert le fit son chambellan. Le roi Philippe III le nomma chroniste ou historiographe d'Arragon, et le chargea de continuer les Annales de Zurita; et les états d'Arragon, qui avaient déjà leur chroniste particulier, ôtèrent à celui-ci sa charge sous un prétexte honnête, afin qu'Argensola pût être en même temps le chroniste des états et celui du roi. Mais, au moment où il allait s'occuper de remplir les fonctions de sa place, le comte de Lemos, vice-roi de Naples, que nous avons déjà vu le protecteur de Cervantes, emmena Lupercio avec lui à Naples, où il le fit secrétaire d'état et ministre de la guerre. Au milieu des distractions et des travaux d'une place si importante, il continua à cultiver la poésie, et ne perdit point de vue ses Annales

d'Arragon. Il fut un des principaux fondateurs d'une académie qui s'établit alors à Naples. La mort vint l'interrompre dans ses travaux; il mourut en 1613, dans sa quarante-huitième année, et avant d'expirer, il brûla, comme Virgile, une grande partie de ses ouvrages.

Barthélemi, le plus jeune des deux frères, embrassa l'état ecclésiastique. Dans la première moitié de sa vie, sa fortune fut intimement liée à celle de son frère. Il commença par être chapelain de l'impératrice Marie, ensuite chanoine à Saragosse, et enfin il se rendit avec son frère auprès du comte de Lemos. Après la mort de Lupercio, il quitta l'Italie. On lui confia le soin de continuer les Annales d'Arragon, que son frère n'avait pu terminer. Il publia sa continuation, qui obtint l'approbation générale, et il écrivit en outre, pendant que le comte de Lemos était président du conseil des Indes, une histoire de la conquête des îles Moluques. Il poursuivit jusqu'à sa mort, avec une activité soutenue, ses travaux historiques et poétiques, et vécut tranquille et honoré jusqu'à l'âge de soixante-six ans. Il mourut à Saragosse en 1631.

Ce n'est ni par l'originalité, ni par le génie, dans le sens le plus élevé de ce mot, que se dis-

tinguent les ouvrages poétiques de ces deux frères, qui peuvent être considérés en littérature comme un seul individu. Ce qu'on y trouve, c'est un sentiment vrai de la poésie, le talent de peindre à un très-haut degré, un esprit juste et piquant, une élégance classique, et, en général, une grande sureté de goût. Tous les deux ont poursuivi le même but avec des forces presque égales; mais une vie plus longue a permis au plus jeune de perfectionner davantage son talent. Tous les deux sont, avec Luis de Léon, les plus corrects des poëtes de l'Espagne.

Les tragédies par lesquelles Lupercio a signalé son entrée dans la carrière poétique, sont encore dignes d'un souvenir, quoiqu'elles ne méritent pas les louanges hyperboliques que Cervantes leur a prodiguées. Elles ne paraissent pas non plus avoir conservé long-temps leur première réputation. Deux des trois que Cervantes nomme n'ont été publiées que de nos jours, et la troisième paraît être perdue. Dans les deux que l'on connaît, Isabelle et Alexandra, la diction et la versification sont excellentes; mais la dernière seule offre quelques scènes dignes d'être employées dans une meilleure pièce. Isabelle n'est qu'un assemblage confus d'intrigues d'amour usées, dont

le dénouement est passablement épouvantable, mais dont la conduite est absolument dépourvue de dignité tragique, quoique deux rois Maures y figurent avec toute la pompe orientale de leur cour.

Au reste, la renommée de Lupercio d'Argensola n'est point fondée sur ses tragédies. C'est à ses poésies lyriques, à ses épîtres et à ses satires dans la manière d'Horace, qu'il doit l'honneur d'avoir fait passer son nom à la postérité. Il a imité Horace avec autant de zèle que Luis de Léon, mais il n'avait pas l'enthousiasme religieux et tendre qui mettait tant de différence entre Luis de Léon et son modèle. Une raison pratique, et cependant profonde, une imagination poétique sans exaltation, et plus capable d'embellir que de créer, donne à ses odes, à ses *canzoni*, à ses sonnets, une couleur plus analogue à celle d'Horace, et il s'en rapproche bien plus encore dans la satire didactique, carrière où aucun autre poëte espagnol ne l'avait précédé. Cependant la liaison hardie des pensées d'Horace dans ses odes lui fut toujours étrangère, et l'énergie d'Horace manque souvent à ses pensées mêmes. En récompense, il l'égale en précision, et ses odes se distinguent sur-tout par une foule d'expressions pit-

toresques, dont il paraît avoir emprunté le secret moins d'Horace que de Virgile. On ne trouve jamais dans ses ouvrages de ces métaphores extravagantes qui défigurent les odes d'Herrera. Parmi ses sonnets, les meilleurs sont ceux où il a exprimé quelque vérité morale (1). Il a fait aussi avec

(1) Nous citerons un de ces sonnets pour donner quelque idée de la versification d'Argensola.

Imagen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes mas mi pecho,
Mostrando me cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspe paredes, de oro el techo;
O el rico avaro en el angosto lecho,
Haz que temblando con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto.

El otro sus riquezas descubiertas.
Con llave falsa, o con violento insulto;
Y dexale al amor sus glorias ciertas.

Traduction.

« Image effrayante de la mort, cruel sommeil, cesse

succès des chansons en redondilles. Ses épîtres, écrites en tercets, sont, à celles d'Horace, à peu près ce que sont ses odes à celles de ce grand poëte. Les pensées en sont claires, précises et élégamment exprimées; elles ne manquent ni de coloris poétique, ni d'intérêt pour l'esprit; mais la vigueur d'Horace ne s'y trouve pas. Lupercio n'a pas non plus parfaitement saisi le ton de la satire d'Horace; il a laissé à son frère l'honneur de perfectionner, pour la littérature espagnole, ce genre intermédiaire entre la poésie et la prose. Parmi ceux de ses ouvrages qui ont échappé aux flammes, on ne trouve qu'une seule satire, ou

---

de troubler mon ame, en me montrant brisé le lien si cher, seule consolation de mes infortunes.

» Va plutôt poursuivre un tyran jusque dans ses fortes murailles, sous son toit d'or et ses lambris de jaspe; va menacer le riche avare dans sa couche étroite, qu'il s'éveille en tremblant et inondé de sueur.

» Que l'un voie un peuple en furie briser ses portes de fer, ou le poignard perfide briller dans la main de son esclave.

» Que l'autre voie ses richesses en proie au filou rusé ou au brigand farouche; mais laisse à l'amour la certitude de son bonheur. »

plutôt un persiflage en forme d'épître, adressée à une coquette.

Les ouvrages qui nous sont parvenus de Barthélemi d'Argensola sont du double plus nombreux que ceux de son frère; mais ils ressemblent tant à ces derniers, qu'il serait difficile, et dans quelques-uns même impossible, de distinguer la main dont ils sont sortis. Une si grande conformité de caractère, de talens et de goût, ne serait pas un moindre prodige que la fécondité inépuisable de Lope de Véga, si l'étude et l'imitation constante du même modèle n'avait pas dû naturellement donner un caractère à peu près semblable à l'esprit de deux frères presque du même âge, qui ont toujours vécu ensemble, et dont aucun n'avait une forte dose d'originalité. D'ailleurs, leurs ouvrages ne se ressemblent pas tellement qu'on n'y puisse remarquer quelques différences. Barthélemi a plus fait pour la poésie que son frère; ses épîtres et ses satires sont en plus grand nombre; il a introduit dans la littérature espagnole le sonnet satirique des Italiens, mais en y mettant plus de l'esprit d'Horace et moins de la licence italienne: enfin, ses *canzoni* religieuses sont comptées parmi les meilleures de ce genre. Ses ouvrages portent

l'empreinte d'un goût encore plus formé que celui de son frère. Dans ses satires les plus longues, qui sont du genre didactique, il raille les folies générales et individuelles avec plus de causticité que de gaieté; mais l'indignation du moraliste ne l'entraîne jamais jusqu'aux déclamations de Juvénal, et il y a dans ces satires autant de philantropie que de saine raison. On retrouve à peu près le même caractère dans ses épîtres sur la félicité et sur les faiblesses humaines; mais elles sont, pour la plupart, sérieuses et sans ironie. Ses sonnets satiriques n'ont pas tous le même mérite; mais les meilleurs font reconnaître le disciple d'Horace. C'est une espèce d'énigme morale que le succès d'un poëte de ce caractère dans le genre de la poésie sacrée; mais c'est précisément à son goût sûr et exercé qu'il dut le bonheur de parcourir, sans s'égarer, les vagues régions du monde mystique. Il était catholique de trop bonne foi pour n'être pas inspiré naturellement par les idées religieuses; et la puissance d'une langue éminemment poétique lui faisait trouver, sans qu'il les cherchât, une foule de vues et d'images neuves qu'il développait ensuite dans des descriptions pleines de majesté ou dans des comparaisons pleines de grâce.

L'influence des frères d'Argensola sur leurs contemporains peut être présumée d'après l'enthousiasme qu'ils excitèrent dans tous les partis ; mais on la reconnaît encore mieux au caractère du style de quelques poëtes estimables qui eurent des relations avec eux. De ce nombre fut Alonzo Esquerra, dont une épître courte, mais excellente, a été insérée dans le recueil des œuvres de Barthélemi avec la réponse de ce dernier.

Les ouvrages historiques de Barthélemi d'Argensola méritent aussi une place honorable dans l'histoire de la littérature. On a peu d'ouvrages sur les Indes aussi bien pensés et aussi bien écrits que sa conquête des îles Moluques. Sa continuation des Annales d'Arragon est fort supérieure, sous le rapport du style, au travail de Zurita, et il y rapporte les circonstances de l'avénement de Charles Quint au trône, et de la révolte de Castille, dont jusqu'alors les écrivains espagnols n'avaient osé parler, non pas, sans doute, en apologiste des rebelles, mais librement et sincèrement, comme les autres faits historiques. Il est vrai que, depuis la mort de Philippe II, cette liberté avait cessé d'être dangereuse; et lorsque Philippe IV, âgé de seize ans, monta sur le trône (en 1621), Argensola n'hésita pas à dédier

ses Annales d'Arragon au duc d'Olivarez qui gouvernait alors sous le nom du jeune prince. Le ministre tout puissant ne prévoyait pas qu'un jour, quand il voudrait remédier à l'épuisement de la Castille en violant les priviléges de l'Arragon, le souvenir des anciens droits consignés dans ces Annales armerait contre lui les Arragonais.

Quand on connaît les ouvrages de Cervantes, de Lope de Véga et des frères d'Argensola, et qu'on se rappelle leurs prédécesseurs immédiats, on connaît suffisamment la littérature espagnole de leur siècle : car les autres poëtes espagnols ne firent que marcher sur les traces de ces hommes célèbres, ou, s'ils s'ouvrirent de nouvelles routes, ce ne fut que pour s'égarer. Cependant le nombre des poëtes contemporains qui, bien que sans originalité, ne sont pas sans mérite, est si considérable, qu'il serait difficile de placer même une courte notice de leurs ouvrages dans une histoire générale de la littérature. Toute l'Espagne était alors dans une fermentation poétique dont on n'avait encore vu d'exemple qu'en Italie, et qui était due en partie au mélange de la poésie italienne avec la poésie espagnole. Moins on osait se livrer aux études philosophiques, plus on se

livrait avec ardeur aux arts de l'imagination. Dans de telles circonstances, l'éloquence ne pouvait marcher qu'à la suite de la poésie.

Nous ne voyons encore à cette époque aucun poëte espagnol réussir dans l'épopée. Peut-être faut-il en accuser la méprise qui fit confondre avec le véritable poëme épique des récits d'événemens réels embellis d'un langage poétique. Lucain devint ou resta le modèle des poëtes espagnols qui s'essayèrent dans l'épopée, et ils se firent un mérite, selon l'expression d'un ancien critique, d'être encore plus *lucanistes* que Lucain même. L'imagination qui régnait despotiquement sur le théâtre, semblait n'avoir obtenu d'autre part dans le poëme épique que celle d'y semer quelques ornemens.

Parmi toutes ces ébauches imparfaites, il faut distinguer cependant l'*Araucana* de l'héroïque Alonzo de Ercilla y Zuñiga, ouvrage qui a eu la bonne fortune d'être connu au-delà des Pyrénées, de préférence à des productions d'un mérite fort supérieur. Ercilla a raconté dans ce poëme la partie la plus intéressante de sa propre histoire, et le reste de son ouvrage contribue encore à faire aimer l'auteur. Il était né à Madrid en 1540, ou, selon d'autres, en 1533. Il fut page

du prince don Philippe, l'accompagna en Italie, dans les Pays-Bas, et ensuite en Angleterre. A l'âge de vingt-deux ans, il passa au Pérou avec le nouveau vice-roi. Le brave jeune homme se distingua dans la guerre que les Espagnols eurent à soutenir contre les Araucaniens, la plus belliqueuse peuplade de l'Amérique méridionale; et dans le cours de cette guerre, il conçut l'idée, pardonnable à son âge, d'en raconter les événemens avec des formes poétiques, mais en s'assujettissant à l'exactitude historique la plus scrupuleuse. Il exécuta ce projet au milieu des fatigues qu'il avait à soutenir et des dangers de toute espèce qui l'environnaient. Dans un pays sauvage, entouré d'ennemis, n'ayant souvent d'autre lit que la terre et d'autre abri que le ciel, il écrivit les vers où il conservait la mémoire des événemens de la journée, tantôt sur de vieux morceaux de papier qui contenaient à peine six lignes d'écriture, tantôt même sur des morceaux de cuir, à défaut de papier. C'est de cette manière qu'il fit les quinze premiers chants de son poëme. Il revint en Espagne, n'étant pas encore âgé de trente ans; il apporta ses vers avec lui, plein d'espérance d'être récompensé comme guerrier et comme poëte; mais le sombre Philippe II, à qui

il dédia son ouvrage, fit peu d'attention aux vers, et n'en fit guère plus à l'auteur. Ercilla ressentit vivement l'injustice qu'on lui faisait; mais rien ne put refroidir son attachement passionné pour son indifférent monarque, et il n'en fut pas moins ardent à le célébrer dans la suite de son poëme. Il n'obtint de distinction que de l'empereur Maximilien II, qui le nomma son chambellan. Mécontent de sa fortune, Ercilla mena une vie presque toujours errante, et parcourut différens pays; mais ses voyages ne l'empêchèrent pas de travailler à son *Araucana*, qu'il continua jusqu'à la troisième et dernière partie. On sait qu'il vécut au-delà de cinquante ans, mais on ignore l'époque de sa mort.

L'Araucana ne mérite, sous aucun rapport, le nom de poëme. On ne peut le lire sans en aimer l'auteur, et la critique la plus sévère doit rendre justice à son talent pour peindre et intéresser. Mais avec tout ce talent, ce n'est cependant qu'un historien versificateur qui embellit son sujet de couleurs poétiques sans parvenir à l'élever jusqu'à la véritable poésie. Son style est naturel et correct, et c'est ce qui a fait une partie de sa réputation. De belles descriptions, quelques scènes d'amour d'un intérêt romanesque, et l'esprit

d'héroïsme répandu dans tout l'ouvrage, le rapprochent de la poésie, mais ne suffisent pas pour le rendre poétique. Chaque événement y est rapporté selon l'ordre des temps; chaque combat y est décrit à mesure qu'il s'est passé, sans aucun égard à l'effet de l'ensemble. Ercilla se glorifiait de tant de ponctualité, qu'il défiait tous ceux de ses contemporains qui étaient instruits des événemens de cette guerre, de le convaincre d'une seule inexactitude. Le poëme a quelque unité apparente. Le danger des Espagnols renfermés dans le pays des Araucaniens va toujours croissant, et ils sont enfin réduits aux dernières extrémités, lorsque des renforts de troupes qui leur viennent du Pérou, font tourner la chance en leur faveur; ils se rendent maîtres du chef des Araucaniens, et lui font subir un supplice qui révolte également la justice et l'humanité, mais qu'Ercilla ne désapprouve point, parce qu'il avait été décrété par un conseil de guerre. Cependant, ni la prise de ce chef, ni son supplice ne terminent la guerre, et par conséquent, ce n'est pas là que le poëme peut finir. Il n'y a pas de dénouement réel, et l'ouvrage ne forme pas un ensemble, même si on le considère comme purement historique. Il a d'ailleurs le défaut inhérent au sujet, de produire un

effet tout contraire à l'intention de l'auteur. L'intérêt du lecteur ne se porte point sur les vainqueurs des Araucaniens, mais sur ces vaillans sauvages qui, à demi nus et privés d'armes à feu, combattent pour leur liberté contre des ennemis si supérieurs dans l'art militaire. La vérité historique des événemens principaux forme un contraste désagréable avec les particularités fictives que l'auteur y a mêlées, pour leur donner quelque chose de poétique. Ce mélange de fictions lui parut sans doute toujours plus nécessaire pour égayer la monotonie du sujet : car il y en a une dose beaucoup plus forte dans les deux dernières parties (l'ouvrage entier est composé de trente-sept chants), que dans les quinze chants de la première. Dans ceux-ci, l'imagination s'est contentée de colorer et d'embellir des faits réels; dans les autres, elle crée. On y voit un magicien *Fiton,* dont le poëte célèbre la merveilleuse sagesse et les jardins enchantés; et une belle sauvage, *Glaura,* débite le roman de sa vie, qui est tout-à-fait dans le style et dans les mœurs d'un roman espagnol. Alonzo y raconte encore l'histoire de Didon d'après Virgile, et fait, en l'honneur de son roi, un récit très-circonstancié de la bataille de Lépante. Outre les descriptions, on

peut compter quelques harangues parmi les plus beaux morceaux de ce prétendu poëme, entr'autres le discours du cacique Colocolo, que Voltaire a cité avec éloge.

Cependant l'ambition de se distinguer dans la carrière de l'épopée s'était emparée de tous les esprits, et le public était inondé de productions de ce genre. Nous avons déjà parlé des Caroléïdes; on vit bientôt après paraître la *Restauration de l'Espagne*, par Christoval de Mesa; les *Plaines de Toulouse* (*las Navas de Tolosa*), par le même; la *Numantina*, par Francisco de Mesquera; l'*Invention de la Croix*, par Lopez Zarate; une *Maltéïde* (*Maltea*) d'Hippolyte Sanz; le *Lion de l'Espagne*, par Pedro de Vezilla; la *Sagontina*, par Lorenzo de Zamora; la *Mexicana*, par Gabriel Laso de Véga; l'*Austriade*, par Rufo Gutierra, etc. Tous ces poëmes patriotiques ne sont plus connus aujourd'hui que des littérateurs de profession, et leur apparition sembla prouver plus fortement que jamais que l'Espagne devait renoncer à l'espoir de produire un Homère. Un sujet vraiment épique était difficile à trouver dans l'histoire nationale du temps de la chevalerie, et l'histoire moderne n'était pas

ductions de l'Iliade et de l'Énéide sont encore estimées aujourd'hui. Il a traduit aussi les Géorgiques.

Des traductions estimées des odes d'Horace et des églogues de Virgile recommandent également le nom de Juan de Moralès, dont la vie n'est pas connue. Il a fait aussi de très-bons sonnets. Il ne faut pas le confondre avec l'historien Ambroise Moralès.

Dans la poésie lyrique sacrée, on doit citer Augustin de Texada ou Tejada, mort en 1635. Ses ouvrages en ce genre sont comparables à ceux de Barthélemi d'Argensola, pour la majesté du ton et l'élégance de la versification. On lui reproche seulement d'avoir mêlé à des idées chrétiennes des images empruntées de la mythologie; mais il obéissait au préjugé de son temps, qui favorisait alors le plus étrange abus des fables grecques, parce que, disait-on, les dieux de la fable ne peuvent être dans les poëmes chrétiens que des figures allégoriques.

André Rey de Artieda, brave officier arragonais, homme très-savant et grand ami des Argensola, a écrit, entr'autres ouvrages, des épîtres en vers, pleines de sens et de naturel, et des sonnets dont la tournure est neuve et piquante

Gregorio Morillo a fait des satires où il imite Juvénal et s'indigne en très-bons vers.

Une place honorable est due aussi au médecin Luis Barahona de Soto, né dans la province de Grenade. Ses églogues se rapprochent de celles de Garcilaso de Véga. Ses *canzoni* et ses chansons sont pleines de douceur et de grâce. Ses satires, qui n'ont été publiées que depuis peu de temps, ont bien le ton de Juvénal, mais rien de la douceur d'Horace : le style en est mâle et énergique. Ce poëte s'est fait connaître encore par une continuation de l'Arioste, que Cervantes a louée, et qui a pour titre *les Larmes d'Angélique* (1).

Pedro Soto de Rojas, que Lope de Véga protégeait beaucoup, a tâché d'établir en Espagne des académies sur le modèle des académies italiennes qui n'y avaient jamais pu réussir. Il fut membre d'une société littéraire de Madrid qui avait pris, à la manière des Italiens, le titre bizarre d'*Académie des Sauvages* (*Academia Selvaje*). Pedro Soto portait dans cette société le

(1) Cervantes fait dire au curé, dans la révision de la bibliothèque de D. Quichotte, que si l'on brûlait ces *Larmes*, il en verserait lui-même.

nom du *Violent* (l'*Ardiente*). Ses églogues ressemblent pour le fond à toutes les autres églogues espagnoles, mais la diction en est élégante et harmonieuse.

Luis Martin ou Martinez de la Plaza, ecclésiastique de cette province de Grenade qui fut le berceau de tant d'hommes distingués, a fait des madrigaux et d'autres poésies légères dont la grâce est remarquable.

Balthazar de Alcazàr né, à ce qu'on croit, dans l'Andalousie, a fait des madrigaux, des épigrammes et des odes. Il paraît avoir été un des premiers poëtes qui aient essayé d'adapter le mètre saphique à l'ode espagnole.

Gonzale de Argote y Molina, un des braves guerriers qui combattirent sous le règne de Philippe II par enthousiasme pour leur patrie et pour leur roi, et dont le zèle demeura sans récompense, était meilleur historien que poëte. C'est à son patriotisme littéraire qu'on doit la publication du Comte Lucanor de l'Infant don Manuel. Ses poésies cependant sont dignes d'estime. L'amour le plus ardent pour une patrie dont il était fier, respire dans ses orgueilleuses *canzoni* et dans ses autres poésies lyriques.

Il faut placer parmi les principaux *Pétrar-*

quistes de cette période, Francisco de Figueroa, qui passa une partie de sa vie en Italie, où il fut employé dans l'armée et dans le gouvernement, se fit aimer quoique Espagnol, composa des vers italiens, et fut surnommé le *Divin* par ses amis et ses admirateurs. Ses sonnets tendres, d'un style élégant et naturel, respirent une mélancolie douce et poétique. Ses *canzoni* sont sur un ton plus gai. Ses admirateurs l'ont surnommé aussi le *Pindare espagnol*, ce qui ne doit pas tirer à conséquence.

Un autre Figueroa, Christoval Suarez, imitateur de Montemayor, auteur d'un roman pastoral intitulé *Amaryllis*, qui trouva dans le temps beaucoup de lecteurs, et traducteur du *Pastor fido* de Guarini, a imité assez heureusement les formes italiennes dans le genre lyrique, et cultivé avec succès celui de la romance pastorale. Il paraît être l'auteur d'une partie des romances de cette espèce qu'on trouve dans le *Romancero general.* Ses chants de douleur (*endechas*) ne sont pas riches de pensées, mais la versification en est agréable.

Encore un autre Figueroa, Barthélemi Cayrasco, a développé dans une longue suite de *canzoni* et d'histoires édifiantes en vers (*cantos*),

qui sont fort estimées à cause du sujet, tout le système de dévotion mystique du catholicisme, et les idées des scholastiques sur les vertus chrétiennes. Il y a dans ses vers trop de pédanterie et trop peu de poésie; mais son style ne manque ni de pureté ni d'élégance. Il a imité aussi les vers italiens terminés par des dactyles, qu'on appelle *versi sdruccioli*, et en espagnol *versos esdrujolos*.

Juan de Arguijo, de Séville, a eu, dit-on, beaucoup de crédit parmi les poëtes de son temps, et Lope de Véga lui a dédié plusieurs de ses ouvrages. On ne connaît plus de lui qu'un petit nombre de pièces de vers, entr'autres quelques sonnets qui ne sont pas sans mérite.

Il est difficile de tirer une ligne de démarcation bien exacte entre les disciples de l'école classique et le parti ennemi de la correction, qui, en se permettant les mêmes licences que Lope de Véga, prétendait le surpasser en idées extraordinaires et brillantes. Les ouvrages des premiers ne sont pas exempts de fautes de goût et de conceptions peu naturelles, et l'on peut leur reprocher une abondance excessive de paroles qui disent quelquefois d'excellentes choses, mais le plus souvent ne disent rien du tout. Quant au

parti des extravagans par système, il est hors de doute que l'école italienne des Marinistes n'ait eu de l'influence sur eux; mais comme Marini était napolitain, et, par conséquent, élevé sous la domination espagnole, il est plus naturel de supposer qu'il a pris sa manière des Espagnols, que de mettre sur le compte des Italiens les extravagances capricieuses qui, du temps de Cervantes et de Lope de Véga, retrouvèrent des admirateurs en Espagne. Cette nouvelle espèce de poésie n'était guère autre chose que l'ancienne poésie nationale avec tous ses défauts, mais dépouillée de son antique énergie et de sa bonhomie naïve, polie, raffinée, contournée, rendue absurde à force d'art, et par dessus tout cela bavarde et radoteuse.

Un des plus laborieux soutiens de ce parti, le portugais Manuel de Faria y Souza, à qui des mécontentemens avaient fait quitter sa patrie pour l'Espagne, et qui écrivait plus volontiers en castillan qu'en portugais, n'avait certainement pas apporté son style du Portugal. Ce n'est pas que ses vers portugais soient beaucoup plus raisonnables que ses vers castillans, il est assez rare d'y rencontrer un peu de sens commun. La plupart sont à peu près de la même force que ses chansons espagnoles; que celle, par exemple, où il

a glosé un vieux refrain en l'honneur des yeux de sa belle : « De ces yeux, dit-il, où l'Amour a écrit mon destin, *de ces yeux grands comme ma douleur, et noirs comme mon infortune* (1). Il dit encore que l'Amour *a chiffré son sort avec ces deux zéros animés* (2). » On retrouve le même style dans ses sonnets espagnols, où il nous raconte comment l'Amour a décoché sur lui *dix flèches brillantes de cristal* parties des yeux de son Albanie, *qui ont produit dans ses douleurs un effet de rubis, quoique la cause en ait été cristalline* (3). » Il a bien fait une centaine de sonnets pareils. Au reste, Faria y Souza a laissé de bons ouvrages en prose sur l'histoire et la statistique (4), et s'il a déraisonné dans ses

(1) Ojos en cuya hermosura
Cifrò mi suerte el amor,
Grandes como mi dolor,
Negros como mi ventura.

(2) Que en dos animados zeros
Cifrò mi suerte el amor.

(3) Flechando de sus manos peregrinas
De cristal diez lucientes passadores,
De rubì fue el efeto en mis dolores,
Si de Albania las causás cristalinas.

(4) Son *Europa portuguesa*, qui devrait être intitulée

vers, il faut s'en prendre au parti qu'il avait pris pour modèle, et qui avait eu déjà quelques précurseurs en Portugal aussi-bien qu'en Espagne.

Ce parti, qui acquit bientôt une grande influence, affectait d'imiter Lope de Véga dans son incorrection; mais avec cette différence, que Lope de Véga n'était pas incorrect avec pédanterie, et que quand il ne rencontrait pas de vraies beautés, il n'en forgeait pas de fausses; au lieu que ses prétendus imitateurs joignant à l'extravagance une forte dose de pédanterie, parvinrent à porter l'affectation d'esprit et la bizarrerie maniérée des Marinistes italiens, à un degré vraiment surprenant.

Le chef de l'idole de cette secte qui prétendait former une nouvelle époque littéraire, était Luis de Gongora de Argote, homme d'esprit, mais que ses rêveries méthodiques sur le goût et sur la poésie menèrent savamment à la folie. Il eut toute sa vie à lutter contre la fortune. Il était né à Cordoue, en 1561, et ne put trouver dans son pays aucun établissement. Il se fit ecclésiastique, vint à Madrid, sollicita pendant onze ans

---

Portugal europeano, est, dans son genre, un ouvrage très-instructif sur la statistique du Portugal.

les faveurs de la cour, et obtint enfin un modique bénéfice. Son mécontentement de son sort ne contribua pas peu, sans doute, à développer la causticité mordante qui était son plus grand talent. Il fit des sonnets satiriques pleins d'amertume, et des chansons du même genre meilleures que ses sonnets, et fort supérieures à celles de Castillejo; mais comme une partie de l'esprit de ces sortes d'ouvrages tient à la langue dans laquelle ils sont écrits, des traductions n'en donneraient pas une idée juste. Il faut aussi se rappeler le ton solennel des chansons (*canciones*) et des romances sérieuses, pour que ces parodies burlesques produisent tout leur effet. Il y a, dans celles de Gongora, de la précision, et un naturel piquant, qui est bien loin de faire soupçonner l'abus de l'art et de l'esprit où l'ambition de faire époque devait un jour entraîner l'auteur. Il n'a pas saisi aussi-bien le ton naïf des vieilles romances narratives; mais ses chansons dans ce vieux style sont, pour la plupart, pleines de naturel et de poésie.

Ce fut sans doute dans un moment d'humeur que Gongora conçut l'idée de créer pour la poésie sérieuse un style plus relevé, qu'il appela *style soigné* ou *poli* (*estilo culto*). Dans cette

vue, il se forma, avec toute la peine imaginable, un langage particulier, bizarre, précieux et guindé; qui bravait toutes les règles reçues de la langue espagnole en prose et en vers. Il s'efforça, surtout, d'introduire dans cette nouvelle langue les inversions et les constructions du grec et du latin. Il lui fallut pour cela inventer une nouvelle manière de ponctuer, sans laquelle on n'aurait jamais pu deviner le sens de ses vers. Non content d'avoir ainsi défiguré la langue, il voulut donner à la diction plus de dignité, et à chaque mot une intention profonde. Les mots connus prirent dans ses vers une signification toute nouvelle. Enfin, pour achever de perfectionner ce style *poli*, il y exprima tout le suc de son érudition mythologique, et il appela tout cela le *nouvel art*. Il écrivit de ce style ses *Solitudes* (*Soledades*), son Polyphême, et plusieurs autres ouvrages. Le titre du premier était déjà une innovation, car Gongora prenant le mot de *solitude* dans une acception que les Espagnols ne lui donnaient pas encore, l'avait employé à signifier des forêts solitaires, parce qu'il avait divisé son poëme en *forêts* (*sylvas*), d'après une des significations latines de ce mot. Cet ouvrage, comme tous ceux que Gongora a faits en ce genre, n'est qu'une

fiction sans goût, tissue d'images empruntées de la mythologie, et de phrases pompeuses et insignifiantes (1). Le duc de Béjar à qui ce poëme est dédié, a dû, en lisant la dédicace, avoir quelque peine à deviner qu'il lisait de l'espagnol.

Le *nouvel art* de Gongora n'accéléra pas sa fortune. Il mourut en 1627, simple chapelain titulaire du roi; mais ses vers furent lus par toute l'Espagne, et lorsque le parti des esprits raisonnables s'éleva contre les absurdes prétentions des Gongoristes, ceux-ci n'en firent que plus de bruit (2). Ainsi Gongora atteignit son but en partie: il fut récompensé des pénibles efforts que son nouvel art lui avait coûtés, sinon par une meilleure place, du moins par l'admiration sans bornes d'un parti composé de gens d'un goût à demi formé, qui avaient acquis de l'importance pendant la lutte de l'ancien genre espagnol et du nou-

---

(1) La première période des *Solitudes* a vingt-huit à trente vers.

(2) Don Ramon Fernandez a publié un très-bon choix des meilleurs ouvrages de Gongora, auquel on a voulu, par la suite, très-injustement, refuser toute espèce de mérite. Ce recueil est intitulé : *Poesias de D. Luis de Gongora*. Madrid, 1787.

veau genre italien. Mais comme aucun des partisans de Gongora n'avait autant d'esprit que lui, ils le surpassèrent tous en affectation et en extravagances. Ils se partagèrent bientôt en deux écoles, voisines à la vérité, mais différentes. L'une ne s'était chargée que de représenter la pédanterie de son maître; l'autre s'était débarrassée même de l'espèce de précision que Gongora avait tâché de conserver jusque dans ses plus grands égaremens. Ceux de la première école crurent ne pouvoir rien faire de mieux que de commenter les ouvrages de leur maître; ils en donnèrent des explications d'autant plus volumineuses, que les ouvrages étaient plus inintelligibles, et saisirent cette occasion de montrer tout leur savoir (1). C'est à ce parti qu'on a donné par excellence le nom de *cultoristes* (*cultoristos*). La seconde école a reçu, en revanche, celui de *conceptistes* (*conceptistos*), le même que les Italiens avaient donné aux Marinistes ou faiseurs de *concetti* (*concettisti*). Ceux-là s'étaient réservé le domaine des idées extraordinaires, ou des *concetti*, qu'ils exprimaient dans la langue originale de Gongora.

(1) De ce nombre sont les commentaires de Salcedo Coronel, sur le Polyphême et sur les Solitudes, qui ont

C'est de cette manière qu'Alonzo de Ladesma, qui mourut quelques années avant Gongora, traita la poésie religieuse à la grande admiration d'un certain public. Il mit en paraphrases les mystères de la religion catholique, et ses redondilles faciles et sonores séduisirent par un air de pensée des gens qui n'osaient penser sur un semblable sujet.

Félix de Arteaga cultiva aussi avec soin cette nouvelle espèce de poésie. On l'avait nommé prédicateur de la cour en 1618, et il vivait encore en 1633. La plupart de ses ouvrages sont dans le genre pastoral. C'est là qu'il parle des *miracles* de la belle Amaryllis, *ange d'un ordre supérieur, à qui la passion et la vérité ont décerné le nom de phénix*. Il raconte comment elle aperçut un jour à sa porte un villageois *qui ne méritait pas, à la vérité, de l'adorer, mais bien de souffrir pour elle*. Il explique que cela s'est passé *un soir qui était un matin, puisque l'aurore souriait et montrait des perles blanches au milieu d'un carmin enflammé*. Il ajoute

---

paru en 1629 et 1636, et les *Lecciones solennes a las obras de Luis de Gongora*, par Joseph Pellicer de Salas, publiées en 1630.

que *l'ange s'amusant à embraser ce qu'il éclairait, tomba du ciel, de lui-même,* c'est-à-dire, *du ciel qui était lui-même,* etc. Il a écrit aussi dans la manière de Lope de Véga une comédie appelée *Gridonia,* qu'il a intitulée encore l'*Invention royale,* parce qu'il y a rassemblé des rois, des princes et des princesses de tous les coins du monde, qui y figurent très-pompeusement.

Nous aurons à parler dans la suite de quelques écrivains de ce parti, un peu au-dessus des autres par leurs talens naturels, et qui ont vécu un peu plus tard. *Le nouvel art* pénétra aussi en Amérique et y prospéra. Plusieurs ouvrages de cette espèce, d'Alonzo de Castillo Solorzano, ont été imprimés au Mexique en 1625, avec beaucoup d'élégance.

On vit se ranger immédiatement sous les drapeaux de Lope de Véga tous les poëtes dramatiques qui s'élevèrent bientôt en si grand nombre et travaillèrent si activement, qu'on eût dit qu'ils avaient à fournir de comédies tous les théâtres du monde; mais la plupart n'avaient connu Lope de Véga que dans leur jeunesse, et ils éprouvèrent aussi l'influence de Calderon qui naquit en 1600. Nous remettons donc à parler de ceux de ces poëtes sur lesquels Calderon a pu avoir

de l'influence, jusqu'à ce que nous soyons parvenus à l'époque de ce poëte célèbre, et nous ne nommerons ici que deux des contemporains de Lope de Véga.

Le premier de ces écrivains est le valencien Christoval de Viruès, qu'on désigne ordinairement par son titre militaire de *capitaine*. Il s'était trouvé à la bataille de Lépante. Cervantes et Lope de Véga ont parlé de lui avec estime; il n'était point le disciple de ce dernier; plus âgé, à ce qu'il paraît, et animé d'un égal enthousiasme pour la poésie dramatique, il entra dans la carrière en même temps que Lope de Véga et la parcourut à peu près dans le même sens. Il n'observa pas plus que son émule les règles sévères du drame antique; mais il n'avait pas, à beaucoup près, la même fécondité d'imagination, et il crut devoir rapprocher, au moins dans quelques formes, le drame moderne de celui des anciens. Il fut aussi de ceux qui essayèrent alors en Espagne de séparer la tragédie de la comédie, et ses essais méritent plus d'éloges qu'ils n'en ont reçu jusqu'ici. Il ne manquait à Viruès qu'un goût plus éclairé; il était né pour être poëte tragique; son style énergique et hardi porte l'empreinte d'un génie vraiment poétique; mais, ainsi que Lope de Véga, il était espagnol d'esprit et de cœur;

le goût de sa nation l'entraînait, et lui-même se trouvait embarrassé des règles qu'il s'était prescrites. Dans ses cinq tragédies il en est qui seraient mieux nommées comédies dans le sens des Espagnols; mais on s'aperçoit en les lisant, que l'auteur voulait réaliser une idée qui lui appartenait en propre, et qu'à mesure qu'il travaillait, il faisait des progrès dans son art. Sémiramis, la première de ses tragédies, qui est écrite en grande partie en octaves, et dans quelques endroits seulement en redondilles, est informe à tous égards; cependant le style de cette pièce imparfaite approche beaucoup du vrai style tragique, qui avait déjà été saisi en quelque manière par Cervantes et par Lupercio d'Argensola. Sa *Cassandra* (*la cruel Casandra*), dont il avait pris le sujet dans l'histoire de l'ancienne Espagne, a plus de vie dramatique, un plan mieux suivi et plus habilement conçu; c'est, à tout prendre, une pièce qui pourrait devenir un chef-d'œuvre entre les mains d'un grand maître. Virués a voulu y fondre ensemble le drame antique et le drame espagnol (1),

(1) Il dit dans son prologue :

Siguiendo en esto la mayor fineza
Del arte antiguo y del moderno uso.

et c'est peut-être ce qui explique le peu de célébrité dont cette tragédie jouit en Espagne, quand on se rappelle l'antipathie du public pour les pièces d'un tragique soutenu et sans mélange de scènes comiques. Le goût a, sans doute, bien des reproches à faire à cette pièce. Les passions y sont, du commencement à la fin, dans un état de délire qui devient étourdissant ; mais l'intérêt y est quelquefois très-vif, et cette véhémence passionnée que Virués a peinte d'une manière très-naturelle, n'était point déplacée dans un sujet espagnol. Le caractère national excuse aussi en quelque sorte ces morts épouvantables qui sont entassées au dénouement, et qui n'étaient pas toutes nécessaires. Le dialogue sent un peu trop la déclamation, mais il est quelquefois aussi naturel qu'énergique. Virués rencontra mieux le goût du public dans sa tragédie de Marcella, dans laquelle princes, princesses, brigands, laquais et laboureurs sont mêlés confusément ensemble.

Le second poëte dramatique espagnol qui doive être nommé parmi les autres poëtes du temps de Lope de Véga, est Juan Perez de Montalvan, jeune homme d'un talent distingué, que Lope de Véga lui-même regardait comme son premier élève, et qui dut probablement à la protection

de son maître, la place de notaire au tribunal de l'inquisition. Perez de Montalvan n'avait pas plus de dix-sept ans lorsqu'il composa des tragédies dans la manière de Lope de Véga. Il continua d'écrire à l'envi de son maître, et même après la mort de celui-ci, avec tant d'activité, qu'il avait déjà publié près de cent comédies ou *autos* lorsqu'il mourut en 1639, dans sa trente-sixième année. Il a laissé aussi des nouvelles dont nous parlerons ailleurs; il a publié encore un autre ouvrage fort bizarre, espèce de pot-pourri de comédies, de nouvelles et de réflexions morales pleines d'une érudition pédantesque, auquel il a donné le titre non moins bizarre de *Livre pour tout le monde* (1). Ses comédies ne sont ni plus habilement conduites, ni plus régulières que celles de Lope de Véga, mais elles prouvent combien l'exemple de ce poëte était propre à enflammer une imagination espagnole, et combien, avec un peu d'exercice et d'esprit naturel, il est facile à un poëte de réussir dans la comédie d'intrigue. Ce qu'il y a de plus intéressant dans ces pièces, ce sont quelques traits qui montrent que

(1) *Para todos* exemplos morales, humanos y divinos, etc., por el doctor Juan Perez de Montalvan.

Montalvan, dans d'autres circonstances, aurait pu devenir un bon peintre de caracteres. Dans celles de ses comédies historiques, par exemple, où il a peint Philippe II et Henri IV, il a donné au premier une sévérité de morale qui va presque jusqu'à la sainteté, mais il n'en a pas moins dessiné avec une vérité frappante les principaux traits de son caractère. Quant à celui de Henri IV, il l'a peint d'après nature et dans toute son amabilité.

Dans ses comédies du Saint-Sacrement, Montalvan a osé s'écarter de la manière de Lope de Véga, pour donner à ses pièces la popularité qui manquait aux moralités allégoriques de ce dernier. Il mit sur le théâtre, par exemple, l'histoire ou le roman de la conversion de Scanderberg, et y joignit un grand appareil théâtral, force trompettes, force timbales, force clarinettes; il n'y épargna même ni la poudre ni les feux d'artifice. Mais ce que son imagination a produit de plus singulier en ce genre, c'est son Polyphême, pièce dans laquelle ce cyclope représente le judaïsme, tandis que les autres cyclopes, la nymphe Galathée et d'autres personnages de la fable, sont autant de figures allégoriques de la foi et de l'incrédulité. Il a introduit dans cette société l'*Ap-*

pétit, représenté par un paysan, la *Joie*, qui est une belle dame, et, pour couronner l'œuvre, l'enfant Jésus. Les timbales et les trompettes tiennent aussi leur place dans cette pièce; les cyclopes jouent de la guitare, et une île s'abîme dans la mer avec un grand bruit de pétards. On trouve ces deux comédies sacrées dans son recueil *pour tout le monde*.

Tandis que la poésie sous des formes tantôt bizarres, tantôt harmonieuses, faisait, après la religion, la grande affaire des Espagnols, la littérature en prose n'était pas totalement négligée. L'ancien bon sens national, dont Cervantes et les frères d'Argensola avaient été les interprètes, conservait encore quelque crédit. Cependant, on pouvait déjà prévoir la prochaine décadence de cette partie de la littérature, que les Espagnols avaient cultivée de si bonne heure.

Des romans et des nouvelles, tant mauvais que médiocres, paraissaient et circulaient avec une égale rapidité, et leur multitude étouffait l'influence salutaire que les chefs-d'œuvre de Cervantes auraient pu avoir sur la nation dans des circonstances moins défavorables. On ne faisait guère de nouveaux romans de chevalerie, mais on n'en lisait que plus avidement les anciens. Les

romans dans le genre pastoral ne pouvaient espérer de faire une grande fortune après la Galathée de Cervantes; on composa d'autant plus de romans qui devaient peindre les mœurs réelles de la société. L'un des meilleurs parmi ces derniers, est la vie de don Marcos de Obregon, dont l'auteur, Vincent Espinel, que nous avons déjà fait connaître comme poëte et comme musicien, voulut, dans sa vieillesse, faire part aux jeunes gens des fruits de son expérience en les consignant dans un roman (1). Le titre espagnol d'*Escudero*, écuyer, que l'auteur donne à son héros, semblerait promettre un roman de chevalerie; cependant cet ouvrage est entièrement dans le costume moderne, et le mot *escudero* n'y désigne qu'une espèce de chevalier d'honneur. Cette histoire a pour but d'offrir un exemple utile aux jeunes gens sans fortune qui s'attachent à des grands, dans l'espérance de faire ce qu'on appelle leur chemin dans le monde. Les événemens ne sont pas d'un intérêt entraînant, mais ils amusent; la narration est un peu diffuse, mais naturelle, et l'on reconnaît encore au style

(1) Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregon, por el maestro Vicente Espinel. Barcelona, 1618.

un disciple de l'école classique du seizième siècle, quoiqu'Espinel nous avoue dans sa préface qu'il a fait corriger sa prose par Lope de Véga, qu'il appelle le *divin génie*, après avoir corrigé lui-même les vers que Lope de Véga avait faits dans sa jeunesse. Il faut regarder comme tenant à la couleur locale de l'ouvrage quelques plaisanteries de mauvais goût, entr'autres des railleries sur les Portugais et sur leur langue.

Parmi les romans de fripons (*del gusto picaresco*) il faut donner une place honorable à côté de Lazarille de Tormes, au roman de Guzman d'Alfarache, qui a paru en 1599, et par conséquent avant Don Quichotte. Il fut bientôt comme le *Lazarillo* traduit en italien et en français, et dans la suite, en plusieurs langues, sans en excepter le latin (1).

L'auteur, Mattheo Alemàn, avait quitté la cour de Philippe III pour vivre dans la retraite, et il ne voulut point profiter du succès de son roman, qui lui donnait l'occasion de se placer une seconde fois à la cour. Il y avait acquis, sans doute,

(1) Primera parte de la vida del Picaro Guzman de Alfarache, compuesta por Mattheo Aleman. Bruxelles, 1604.

une assez grande connaissance des hommes, et il l'a prouvé par son Guzman d'Alfarache. Il paraît avoir peint sur-tout avec une grande vérité, le genre de vie des classes inférieures en Espagne. Quelles que soient la bassesse du sujet et la manière burlesque dont il est traité, il est aisé d'y reconnaître un esprit d'une justesse et d'une pénétration rare; et le style, toujours naturel, est correct et même élégant jusques dans les scènes du plus bas comique et dans la peinture des objets les plus vulgaires.

Mais ce qui prouve combien le public espagnol était prodigue de ses suffrages, c'est le succès qu'obtint la mauvaise continuation de Guzman d'Alfarache, par un prétendu Mattheo Luzan, et encore plus celui de *Justine la friponne* (*la picara Justina*), pendant aussi fade que pédantesque du roman comique de Guzman d'Alfarache, dont l'auteur était un certain Ubeda. Aucun livre n'a été déclaré aussi expressément détestable par Cervantes, dans son Voyage au Parnasse, que cette Justine, et cependant elle fut réimprimée plus souvent, et trouva probablement bien plus de lecteurs que le Voyage au Parnasse.

On ne manquait pas non plus à cette époque de contes et d'anecdotes. Un recueil de ce genre,

dont les historiettes sont amenées par le moyen d'une conversation, porte le titre d'*Entretiens agréables pour le carnaval* (*Dialogos de apacible entretenimiento*). Elles ont été imprimées en 1610, et l'auteur s'appelle Gaspard Lucas, hidalgo.

Le roman politique d'Argénis fut refait en style pompeux pour le public espagnol par le gongoriste Pellicer de Salas.

Les nouvelles de Juan Perez de Montalvan peuvent être mises au rang de ce qu'on a fait de mieux alors en prose poétique.

Ce n'est pas ici le lieu de donner la liste complète de tous les ouvrages de ce genre. D'autres littérateurs se sont acquittés de cette tâche avec toute l'exactitude possible. Notre objet principal est de signaler les progrès du goût et des lettres, et l'on n'en voit presque aucune trace dans les romans et les nouvelles de cette époque, même les plus distingués.

Nous citerons seulement encore pour la rareté du fait, les nouvelles d'une dame espagnole, dona Mariana de Caravajal y Saavedra. Les littérateurs ne nous apprennent rien sur ce qui la concerne, si ce n'est qu'elle était née à Grenade. Les dix nouvelles qu'elle a publiées ont été fréquemment

réimprimées, ce qui prouve qu'elles ont eu du succès. L'auteur, selon ce qu'elle en dit elle-même, les croit propres à servir de passe-temps *dans les nuits paresseuses du rigoureux hiver* (1), et l'on peut, en effet, les recommander pour cet usage à ceux qui ont besoin de semblables passe-temps, car elles ne sont pas dépourvues d'imagination, quoique écrites d'un style diffus et précieux. Les vers dont elles sont ornées ne donnent pas une grande idée du talent de l'auteur pour la poésie ; cependant dona Mariana promet encore au public douze comédies sorties *de sa plume mal taillée*, pour lui prouver *le désir affectueux qu'elle a de l'obliger* (2). Il n'était guère possible que l'Espagne produisît des femmes poëtes dans le vrai sens de ce mot: le joug dont le génie des hommes ne pouvait s'affranchir qu'en se jetant dans l'irrégu-

---

(1) Cette phraee est plus plaisante en espagnol: *Entretenimientos en que divertas las perezosas noches dèl erizado invierno.*

(2) *Admitas mi voluntad, perdonando los defectos de una tan mal cortada pluma en la qual hallaras mayores deseos de servir te con doze comedias, en que conoscas lo affectuoso de mi deseo.*

larité hardie des compositions romantiques, pesait bien plus encore sur l'esprit des femmes, qui a besoin d'être jusqu'à un certain point, ce qu'on appelle *esprit fort*, pour sortir de la sphère des idées communes. Au reste, il n'a pas manqué en Espagne de faiseuses de vers, dont plusieurs sont citées dans les histoires littéraires, ni de savantes qui, ainsi qu'Aloysia Sigea, se sont rendues célèbres par leur connaissance des langues.

Tandis que la littérature en prose donnait, dans cette période, peu d'espérance de la voir jamais atteindre à la perfection, le style historique seul conservait son ancienne précision et sa simple dignité.

L'histoire générale d'Espagne du jésuite Juan de Mariana (1), si elle n'est pas un modèle de l'art d'écrire l'histoire dans toute l'étendue de ce terme, est certainement un ouvrage classique sous le rapport du style. Ce savant laborieux, qui commença à écrire sous le règne de Charles Quint, et ne mourut qu'en 1623, âgé de quatre-vingt-dix ans, transporta dans le dix-septième

(1) *Johannis Marianæ historiæ de rebus Hispaniæ, libri triginta.* Les noms espagnols sont latinisés dans cette histoire jusqu'à en être méconnaissables.

siècle le véritable esprit de l'éloquence du seizième. Il n'était point du nombre des historiographes soldés ou chronistes, quoique ceux-ci, d'ailleurs, se soient honorablement acquittés de leur emploi. Comme professeur de théologie et de philosophie scholastique, il avait acquis de la réputation en France et en Italie; mais son amour pour la retraite le ramena de bonne heure en Espagne. Il entreprit, par goût, d'écrire d'une manière nouvelle l'histoire générale de sa patrie, depuis les premiers temps de l'Espagne jusqu'à la mort de Ferdinand le Catholique. Ses nombreux devanciers lui avaient facilité cette tâche: il n'avait pas besoin de recueillir avec fatigue dans les auteurs anciens et dans les chroniques du moyen âge, les matériaux qu'il voulait mettre en œuvre; il s'était choisi un travail plus agréable, celui de présenter dans un ordre clair et lumineux les événemens les plus intéressans de l'histoire d'Espagne, et de les raconter dans un style élégant et animé. Il écrivit d'abord son ouvrage en latin, comme le cardinal Bembo avait écrit l'histoire de Venise, afin de parvenir plus sûrement à donner à son style les formes de la belle antiquité. Après qu'il eut terminé ce travail, et qu'il eut dédié à Philippe II les trente livres de

son histoire latine, il en entreprit lui-même la traduction (1), aussi à l'imitation de Bembo, et il la refit en même temps d'une manière nouvelle. Il dédia encore cet ouvrage au roi; mais quoiqu'il eût prouvé clairement par cette double dédicace, qu'il était loin de se croire un écrivain dangereux, un parti, que plusieurs passages de son livre avaient mécontenté, parvint, sans beaucoup de peine sous le règne du soupçonneux Philippe, à faire passer Mariana pour un écrivain mal intentionné, suspect d'opinions séditieuses et scandaleuses. Mariana fut cité au tribunal de l'inquisition, et il s'en fallut peu que sa perte ne fût décidée. Si Mariana avait envisagé son sujet sous un point de vue plus philosophique, il lui aurait été plus difficile encore de se soustraire au reproche d'impartialité qui était, dans ce temps, une accusation bien grave; mais sa manière d'écrire était seule impartiale; il suffisait de présenter les faits dans leur liaison naturelle pour en faire sortir ces résultats qui déplai-

(1) *Historia general de España que escribiò el padre Juan de Mariana*. Valence, 1785. Une souscription patriotique a fourni aux frais de cette nouvelle édition, qui est très-belle.

saient tant au roi et à l'inquisition, et c'est par là seulement que les intentions de Mariana ont pu être soupçonnées. Le style est son objet principal, et à cet égard il est fort supérieur à Bembo, parce qu'il n'est point maniéré. Sa diction est irréprochable; il a su éviter très-heureusement les périodes longues et péniblement construites; ses descriptions sont pittoresques sans ornemens poétiques, et il offre un modèle de l'art de narrer; mais il n'a pu résister à la tentation de mettre, à l'imitation des anciens, des harangues dans la bouche de ses personnages. En dernière analyse, si nous comparons l'ouvrage de Mariana à ceux du même genre, dont la littérature espagnole s'était déjà enrichie, nous jugerons que son histoire d'Espagne est digne d'une grande estime, mais qu'elle ne fait époque ni comme modèle d'une histoire philosophique, ni même comme ouvrage de littérature.

Après avoir montré la naissance et les progrès de l'art historique en Espagne, il serait étranger au but que nous nous proposons d'indiquer tous les ouvrages historiques qui ont paru dans cette période, et dont la plupart n'ont guère d'autre mérite que d'être assez bien écrits. On peut regarder en général le temps de Cervantes et de

Lope de Véga, comme l'époque où la littérature historique des Espagnols commença à former cet ensemble complet qui la rend si remarquable. L'impression avait fait connaître successivement un grand nombre de vieilles chroniques ; les têtes pensantes qui ne se sentaient pas appelées à la poésie, se consacrèrent à continuer et à éclaircir l'histoire de leur pays, comme à l'unique occupation littéraire dont on pût se promettre alors quelque succès en Espagne, à moins qu'on ne préférât de se distinguer dans la théologie scholastique ou dans la composition des livres de piété, où la première règle à suivre était de ne rien dire de nouveau.

Il est encore moins nécessaire de faire connaître différens ouvrages didactiques en prose, qui ne sont pas tout-à-fait mal écrits, mais dont aucun ne surpasse en mérite les ouvrages de Perez d'Oliva, d'Ambrosio Moralès, et de ceux de ce genre dont nous avons parlé plus haut. Nous ferons connaître à la fin de ce livre les écrits de Balthazar ou Lorenzo Gracian, qui introduisit dans la prose une espèce de *gongorisme*.

Pour marquer par des degrés sensibles le passage de la littérature espagnole de son âge d'or à

son déclin, à la période où nous verrons l'énergie du génie national succomber enfin aux circonstances malheureuses dont il combattait depuis long-temps l'influence, nous croyons convenable de placer ici quelques écrivains qui, dans la dernière moitié de cette période, se sont distingués de leur siècle par un ton à eux, et quelques autres qui ont marché sur les traces de ceux-ci. La première place appartient, à plusieurs égards, à Quévédo, écrivain qui a vécu encore quelque temps avec Cervantes, Lope de Véga et les frères d'Argensola, et qui fut aussi un des adversaires du *gongorisme*. Cependant son style en vers et en prose s'éloigne si sensiblement des modèles classiques, et se rapproche tant du style maniéré et contourné du parti contraire, que cet écrivain peut servir d'exemple pour montrer la marche rétrograde que la littérature espagnole commençait à prendre, même à l'époque de sa plus grande splendeur.

Les circonstances de la vie de Francisco de Quévédo de Villegas, ont influé fortement sur le caractère de ses talens et sur l'emploi qu'en a fait cet homme d'un esprit supérieur, qui, toujours loué ou blâmé exclusivement, n'a pas encore été apprécié avec justice. Il respira l'air de

la cour dès son enfance. Il était né en 1580, d'une famille noble, et fut élevé à la cour sous les auspices de sa mère qui y vivait elle-même. Son esprit actif et inquiet se montra de bonne heure avide de connaissances; il s'attacha d'abord à la théologie. On le fit étudier à l'université d'Alcala, et, ce qui paraît à peine croyable, il y prit ses degrés à l'âge de quinze ans. Il était déjà rassasié d'études théologiques; il voulut alors devenir tout à la fois jurisconsulte, philologue, physicien, médecin et poëte. Il est vraisemblable que les lectures continuelles auxquelles il se livra furent cause de l'affaiblissement de sa vue qui, dans un âge plus avancé, ne lui permettait pas de voir sans lunettes à trois pas de distance; il joignait à cette disgrâce celle d'être né avec des jambes tortues, ce qui ne l'empêcha pas de prétendre à des succès dans le monde, d'autant plus qu'il était, d'ailleurs, d'une constitution robuste et d'une figure intéressante.

Enrichi de connaissances de toute espèce, Quévédo revint à la cour; mais il ne tarda pas à s'y attirer des querelles : il se battit en duel, tua son adversaire et prit la fuite; il passa en Italie où le duc d'Ossone, vice-roi de Naples, prit un vif intérêt au spirituel et savant fugitif. Le

vice-roi obtint sa grâce de la cour de Madrid, et le retint à Naples où il lui donna de l'emploi. Depuis ce moment, Quévédo se livra entièrement aux affaires; il joua bientôt le premier rôle à la cour de Naples, fut chargé de missions importantes, se rendit en ambassade auprès du pape, obtint des titres et des pensions, et parut être, pendant quelque temps, le favori de la fortune. Mais enfin la fortune l'abandonna: la chute de son protecteur, le duc d'Ossone, entraîna la sienne; et comme il avait pris part à toutes les opérations du vice-roi, il fut associé à sa disgrâce. En 1620, Quévédo, qui avait alors quarante ans, fut arrêté par ordre du roi et transporté d'abord à sa terre de la Torre de Juan Abad, où il fut prisonnier pendant trois ans, sans que le délabrement de sa santé pût lui obtenir quelque adoucissement à sa captivité. Le seul qu'il parvint avec beaucoup de peine à se faire accorder, fut la permission de se transporter dans une petite ville voisine pour y recevoir les soins d'un médecin.

Enfin, ses papiers ayant été examinés, son innocence fut reconnue et on lui rendit la liberté; mais comme il demanda en outre un dédommagement et le paiement des arrérages de ses

pensions, on répondit à ses demandes en l'exilant de nouveau. Il reçut ordre de quitter la cour; cependant, il sut éluder l'effet de cet ordre, et rentra même en faveur. Ce retour, qui mettait sa vanité aux prises avec sa raison, était pour lui une tentation dangereuse; heureusement il se souvint à temps de sa philosophie; il renonça de lui-même à la cour qui recommençait à lui sourire, et se retira dans sa terre de la Torre, où il se livra entièrement aux lettres et à l'étude. On présume qu'il écrivit dans ce temps les poésies qu'il publia sous le nom du bachelier de la Torre, poëte du quinzième siècle; la conformité de ce nom avec celui de sa terre, lui a probablement donné l'idée de ce titre. Il est probable aussi qu'il fit dans le même temps la plus grande partie de ses autres ouvrages; mais ce fut par ces écrits, dont les uns étaient pleins d'esprit et de causticité, et dont les autres annonçaient cette rare fermeté de raison et de caractère, si mal vue dans les cours, qu'il tint continuellement éveillée l'attention de ceux qui se sentaient indirectement attaqués par ses ouvrages. Il semblait que Quévédo, dans le temps même où il approchait de la catastrophe de sa destinée orageuse, eût totalement oublié les intrigues dont il avait déjà été

la victime. Il avait passé plusieurs années dans ce repos littéraire, et il avait plus de cinquante ans lorsqu'il se maria; mais la mort lui ayant enlevé sa femme, qu'il chérissait avec beaucoup de tendresse, sa mauvaise fortune le fit venir à Madrid. Il y demeurait dans la maison d'un de ses amis, lorsqu'en 1641, il fut arrêté au milieu de la nuit comme un libelliste, ennemi de l'état et des mœurs, et fut jeté dans une prison étroite et malsaine, où il subit les traitemens réservés aux plus vils malfaiteurs, sans aucun des adoucissemens que l'humanité aurait dus même à ceux-ci. La justice s'empara de ses biens, et le prisonnier, qu'on n'avait encore convaincu d'aucun crime, fut réduit à vivre d'aumônes. Il retomba malade; des ulcères, fruit d'un séjour mal-sain et d'une mauvaise nourriture, se formèrent sur son corps, et on lui refusa jusqu'aux secours d'un chirurgien. Dans cette situation Quévédo s'adressa au duc d'Olivarès, ministre alors tout puissant, et lui demanda justice par une lettre qui est devenue célèbre. Cette démarche réussit; on commença enfin à examiner les accusations portées contre lui, et l'on découvrit qu'il était arrêté uniquement parce qu'on l'avait *cru* l'auteur d'un libelle, dont le véritable auteur fut trouvé par la

suite dans un monastère. Quévédo recouvra donc une seconde fois sa liberté ; mais il ne put sauver qu'une si petite partie de sa fortune, qu'il se vit hors d'état de rester plus long-temps à Madrid, pour y solliciter un dédommagement sans lequel il ne pouvait plus subsister avec aisance. Malade et sans espérance d'un meilleur sort, il se retira de nouveau à la Torre et y mourut en 1645.

Il n'est pas étonnant que Quévédo, ayant eu si peu à se louer de la justice de son pays, n'ait traité dans ses satires aucune espèce d'ennemis de la vérité et de l'équité, plus impitoyablement que les ministres d'une semblable justice. Mais Quévédo n'était pas seulement un satirique; on peut dire, sans hésiter, qu'il est, après Cervantes, le plus spirituel de tous les écrivains espagnols, et il a, en même temps, une justesse d'esprit, une solidité de jugement qu'il est rare de trouver chez des écrivains distingués, comme lui, par des talens très-variés. Avec cette espèce d'universalité et une facilité à faire des vers presque égale à celle de Lope de Véga, Quévédo serait devenu, sinon le premier poëte de l'Espagne, du moins un écrivain classique qui aurait eu peu d'égaux, s'il avait pris sur le goût de son siècle et de sa nation autant d'influence qu'il lui en laissa prendre

sur lui-même ; mais Quévédo, homme du monde quoique savant, s'était accoutumé de trop bonne heure à respecter toutes les formes de convention. Il était teint, si l'on ose employer cette expression, de toutes les couleurs de son siècle. Le sentiment de l'indépendance du génie ne s'éveilla jamais dans son ame, d'ailleurs si fière. Son goût prit quelque chose de toutes les espèces de goût qui se combattaient autour de lui ; son style demeura sans originalité, et son esprit s'arrêta à moitié chemin de la carrière qu'il aurait pu remplir tout entière.

Les ouvrages de Quévédo en vers et en prose, ressemblent à une parure de diamans dont les uns seraient artistement et les autres grossièrement enchâssés, et où il y aurait autant de pierres fausses que de diamans véritables. Ses écrits comiques et satiriques en font la plus grande et la meilleure partie. Si Quévédo n'a pas ouvert de routes nouvelles, on ne peut disconvenir qu'il n'ait agrandi la sphère du genre satirique en associant, d'une manière qui lui est propre, les maximes de la saine raison et de la saine morale aux jeux piquans de l'imagination. Il approche quelquefois de l'élégance et de la correction de Cervantes, sans pourtant l'égaler jamais. Sa

causticité a quelque chose d'âpre qui pourrait surprendre dans un courtisan, s'il n'était naturel de penser qu'il a voulu se dédommager à son bureau de la contrainte qu'il s'imposait dans le monde. Par la même raison, peut-être, il a donné trop peu de temps à la correction de ses satires. Ses pensées sont justes et frappantes, mais exprimées dans un style heurté, quelquefois avec négligence, quelquefois avec une précision recherchée qui le fait tomber dans l'entortillage; d'autres fois, en revanche, dans une telle abondance de paroles, qu'on croirait qu'il n'a pas l'idée de la précision. Cette inégalité, qui est le caractère de son style, se remarque sur-tout dans ses vers satiriques où il a voulu, selon son expression, montrer *la vérité, non pas tout-à-fait nue, mais en chemise* (1). Il a fait quantité de chansons et de romances satiriques et comiques dans l'ancienne manière, où il a lutté avec Gongora; dans quelques-unes il a parodié d'une manière plaisante les images extravagantes des Marinistes et la singularité affectée des Gongoristes.

(1) Verdades dirè en camisa
Poco menos que desnudas.

Un grand nombre de ces chansons sont écrites dans le jargon ou argot des Bohémiens espagnols, et ne peuvent guère être intelligibles au-delà des Pyrénées. Quévédo mit si bien à la mode cette espèce de chansons et de romances qu'on appelle *xacaras*, que le public espagnol les répète encore de nos jours avec un grand plaisir. Il n'est pas plus facile d'entendre ses chansons de danse (*bayles*), à cause des allusions dont elles sont remplies et qui se rapportent à des particularités locales.

Dans le sonnet burlesque, Quévédo est un des Espagnols qui ont lutté le plus heureusement contre les Italiens. Il a raccourci quelques-uns de ses sonnets du dernier tercet que le genre exige, tandis que les Italiens ont ajouté aux leurs ce qu'ils appellent une *queue* (*coda*). La plupart de ces sonnets, comme les sonnets italiens, sont pleins d'allusions qu'on ne peut entendre sans commentaire; mais, quant au cynisme qui fait chez les Italiens le caractère de cette espèce de petit poëme, Quévédo s'en est abstenu soit par goût, soit par crainte de l'inquisition. Il a joint à ses sonnets burlesques des *canzoni* et des madrigaux du même genre.

Il y a quelque rapport entre les poésies bur-

lesques de Quévédo et ses satires dans la manière de Juvénal (1). Il y a mis, ainsi que son modèle, toute la poésie dont ce genre est susceptible. Sa verve s'y montre échauffée du plus noble enthou-

(1) Le commencement d'une de ces satires annonce l'esprit dans lequel elles sont écrites.

No he de callar, por mas que con el dedo,
Yà tocando la boca, o y à la fronte,
Silencio avises ò amenaces miedo.
No ha de aver un espiritu valiente?
Siempre se ha de sentir lo que se dice?
Nunca se ha de decir lo que se siente?
Oy sin miedo que libre escandalice
Puede hablar al ingenio, assegurado
De que mayor poder te atemorice.
En otros siglos pudo ser pecado
Severo estudio y la verdad desnuda,
Y romper el silencio el bien hablado.
Pues sepa quien lo niega y quien lo duda
Que es lengua, la verdad, de Dios severo,
Y la lengua de Dios nunca fué muda.

Traduction.

Non, je ne me tairai point; je te vois en vain, le doigt tantôt sur la bouche et tantôt sur le front, me conseiller le silence ou m'avertir du péril. Est-il donc défendu d'être honnête et courageux? S'il faut toujours penser ce qu'on dit, ne faut-il jamais dire ce qu'on pense?

siasme pour la justice et pour la vérité, et le zèle d'un bon citoyen pour l'honneur de sa patrie, y est exprimé d'une manière énergique.

Les ouvrages satiriques en prose de cet écrivain sont plus connus hors de l'Espagne que ses satires en vers, sur-tout ses visions ou rêves (*sueños*) et son roman du grand Tacaño, ou du capitaine de voleurs surnommé *don Pablos* (*Vida del Buscon llamado D. Pablos*), qui est peut-être le plus burlesque de tous les romans du même genre. Il est vraisemblable que Lucien lui a donné l'idée de ses rêves satiriques; mais ceux-ci n'en sont pas moins le premier ouvrage de cette espèce qu'ait produit la littérature moderne. On les a tant imités depuis, que la grâce de la nouveauté ne peut plus en dissimuler les défauts, et qu'on est rassasié même de ce qu'il y a

---

Aujourd'hui, sans craindre que cette liberté scandalise, on peut parler librement, et l'on n'a point à redouter les injustices du pouvoir.

» On a pu, en d'autres siècles, condamner la raison sévère et la vérité sans voile, et faire un crime d'avoir trop bien parlé; mais qu'ils sachent, ceux qui osent le nier, que la vérité est la langue de Dieu même, et que la langue de Dieu n'a jamais été muette. »

de bon ; cependant, ces rêves sont ingénieux, et s'ils n'offrent pas une satire très-délicate, ni des observations très-fines sur la morale et sur la société, on y trouve du moins beaucoup de vérités utiles. Quévédo a voulu tancer une fois, tout à son aise, les vices et les folies humaines prises en masse ; et la manière un peu rude dont il frappe s'accorde fort bien avec la trivialité de l'idée générale de son ouvrage, et avec les formes tranchantes de son style. La mauvaise justice avec ses ministres et ses satellites occupe par-tout le devant de la scène ; mais si l'on se rappelle le destin de Quévédo, on excusera volontiers la monotonie de cette partie de ses rêves. Ce qui est moins excusable, ce sont les peintures dégoûtantes qu'on y rencontre. En récompense, on est surpris quelquefois par des saillies plaisantes, comme, par exemple, dans le rêve du jugement dernier, « où il vit, nous dit-il, avec grande épou-
» vante, les corps de quelques marchands qui,
» en se revêtant de leurs ames, les avaient mises
» de travers, de manière qu'ils se trouvaient
» avoir leurs cinq sens dans les cinq doigts de la
» main droite (1). »

---

(1) Però lo que mas me espantò fue de ver los cuer-

Parmi les ouvrages sérieux de Quévédo, on ne peut guère compter que ses poésies: car il n'a rien écrit de sérieux en prose que des ouvrages de théologie et d'ascétique. Les littérateurs vantent encore aujourd'hui ses sonnets, ses *canzoni*, ses odes et ses poésies pastorales publiées sous le nom du bachelier de la Torre: ces poésies, en effet, ont plus de correction que la plupart des autres du même auteur; mais elles sont, pour la plupart, dans la manière des imitateurs espagnols de Pétrarque, manière à laquelle Quévédo fut toujours étranger; et malgré toute l'élégance du langage et de la versification qui les distingue, elles ne laissent pas d'être fort ennuyeuses par la quantité de galanteries surannées dont elles sont pleines. On y voit une *neige* qui *enflamme*, et d'autres tropes semblables, qui font souvenir des Marinistes italiens; cependant, quelques-uns de ses sonnets méritent les éloges qu'on leur a donnés. Les chants de douleur (*endechas*) ont bien la couleur nationale et se font lire avec intérêt.

---

pos de dos o tres mercadores que se havian vestido las almas de revès, y tenian todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha. *Sueño del Juizio final o de las Calaveras*

Les poésies pastorales de Quévédo qu'on trouve dans ce recueil se rapprochent des bons ouvrages du seizième siècle en ce genre, et prouvent que l'auteur savait aussi prendre le ton de l'églogue.

Le style de ces poésies sérieuses est très-inégal. Les sonnets sentencieux de Quévédo manquent un peu d'éloquence, mais ils ont de la force (1).

---

(1) Le sonnet suivant sur Rome, quoique plein d'antithèses, n'est pas indigne d'être cité :

Buscas en Roma à Roma, o Peregrino!
Y en Roma misma à Roma no la hallas.
Cadaver son las que ostentò murallas,
Y tumba de si proprio el Aventino.

Yazè donde reynaba el Palatino
Y limadas del tiempo las medallas,
Mas se muestran destrozo a las batallas
De las edades que blason latino.

Solo el Tiber quedò, cuya corriente
Si ciudad la regò, y à sepoltura
La llora con funesto son doliente.

O Roma! en tu grandeza, en tu hermosura,
Huyò lo que era firme, y solamente
Lo fugitivo permanece y dura!

Traduction.

« Tu cherches Rome dans Rome, ô voyageur! et dans Rome même tu ne peux trouver Rome. C'est son

Quelques-uns des meilleurs finissent par une pensée satirique. Ses odes soi-disant pindariques sont froides et dures. Sa déclamation intitulée : *Sermon d'un stoïque* (*Sermon estoyco*) est tout juste ce que le titre annonce.

Ce qui prouve que Quévédo ne savait pas encore bien ce que c'est que la poésie, c'est l'entreprise qu'il forma de traduire en vers l'*Enchiridion* ou le Manuel d'Epictète. Cependant les Espagnols font cas de cette traduction.

Il manquait encore un Anacréon à la littérature espagnole, quoiqu'elle eût déjà des vers

---

cadavre que te montrent ces murailles, et le mont Aventin renferme son tombeau.

» Le mont Palatin s'élève encore où elle régnait jadis, et cache dans son sein des médailles rongées par le temps; monumens des ravages des siècles, plus que de la gloire des Latins.

» Le Tibre seul lui reste, et ses eaux qui la baignaient quand elle était une cité, aujourd'hui qu'elle est une tombe, semblent la pleurer par leur murmure plaintif.

» O Rome! de toute ta grandeur, de toute ta beauté, tu as perdu ce qui était permanent et solide, et ce qui fuit toujours t'est seul demeuré fidelle. »

anacréontiques, et rien ne donnait lieu de prévoir qu'il s'élèverait en Espagne un poëte rempli à la fois de l'esprit d'Anacréon, d'Horace et de Catulle, et que ce poëte deviendrait le favori du public. On paraissait avoir épuisé tout ce que l'amour pouvait fournir de poétique, au moins dans l'ancienne manière nationale. Les poésies de Villégas n'en produisirent que plus d'effet.

Estevan Manuel de Villégas naquit en 1595, à Nayera ou Naxera, dans la Castille vieille. Son histoire est très-simple. Ses parens, qui étaient nobles, mais peu riches, l'envoyèrent étudier à Madrid et à Salamanque. Son talent pour la poésie se déclara de très-bonne heure. A peine âgé de quinze ans, il traduisit en vers Anacréon et quelques odes d'Horace, et il imita ces deux poëtes après les avoir traduits. A vingt ans il mit la dernière main à ces productions de sa jeunesse, et les joignit au recueil de ses autres ouvrages, dont elles font la première partie. Bientôt après, il fit imprimer à ses frais, à Naxera, le recueil complet de ses œuvres qu'il intitula *Amatorias*, et en dedans du livre, *Eroticas*. Il eut la hardiesse de dédier au roi Philippe III, ce recueil dont plusieurs parties étaient déjà dédiées à d'autres protecteurs. Un monarque aussi indolent

pouvait bien accepter une pareille dédicace, et l'on pouvait bien pardonner une pareille liberté à un jeune homme de vingt-trois ans; cependant, cette liberté est remarquable dans l'histoire de la littérature espagnole; car ces poésies érotiques renferment quelques passages dont l'expression, à la vérité, ne manque point de délicatesse, mais dont les idées sont si libres qu'on a peine à concevoir que l'inquisition les ait laissé passer. Au reste, la dédicace que Villégas fit de son livre au roi n'eut pour lui ni bonnes ni mauvaises suites. Il sollicita inutilement pendant plusieurs années un emploi lucratif, et fut enfin obligé de se contenter du très-modique revenu de quelques places peu importantes qu'il remplissait dans sa ville natale. Depuis ce temps, il consacra son loisir à des ouvrages d'érudition qu'il écrivit en latin, et ne fit plus rien pour la poésie espagnole. On a de lui une traduction en prose de cinq livres de Boëce. Il vécut jusqu'en 1669.

Il n'y a rien dans la littérature moderne qu'on puisse comparer à la grâce voluptueuse de Villégas, et aucun poëte, en général, n'a réussi à ce point à fondre la poésie antique dans la poésie moderne. Il n'a pas toujours, il est vrai, cette

justesse, cette *correction de pensée* des classiques anciens dont l'observation constante lui aurait paru, comme à la plupart des poëtes espagnols, un esclavage inutile fait pour appesantir le génie. On reconnaît l'espagnol et l'homme de son siècle à des idées, à des images, qui s'écartent du naturel et du vrai. Dans une ode, par exemple, où il invite sa Lyda à laisser flotter les boucles de ses cheveux, il ne se contente pas de dire que *ces boucles agitées par Zéphire donnent mille morts et triomphent de mille vies;* il se permet cette hyperbole plus que mariniste, que *le soleil lui-même ne pourrait nous éclairer, s'il n'empruntait des rayons du front de Lyda pour en colorer celui de l'aurore* (1). Mais ces taches sont rares dans les poésies de Villégas, et sa grâce est si séduisante qu'elle permet à peine de remarquer les abus d'esprit dont il n'a pu se préserver entièrement.

L'ordre que Villégas a mis dans ses poésies n'est pas le meilleur du monde; mais puisqu'il a jugé à propos de le suivre, il faut s'y conformer

(1) Ni el mismo sol resplandecer pudiera
Si de tu roja frente
No hurtara rayos para darle al oriente.

en donnant une idée de ses ouvrages. Il a placé à la tête du premier livre de la première partie, trente-six odes dans la manière de quelques odes d'Horace. Son ode qui sert de dédicace, adressée au roi, indique dans des vers très-agréables, quel est l'esprit de tout le recueil. Les odes suivantes ne sont pas moins gracieuses, et offrent beaucoup de tournures classiques sans affectation et sans pédanterie. Les descriptions même d'objets souvent décrits, des scènes du printemps, par exemple, prennent ici un air de nouveauté. Si les libertés qu'il permet à son imagination ne sont pas toujours très-innocentes, il les fait excuser à force de grâce; et dans quelques morceaux où il a peint la tendresse la plus passionnée, ses vers ont une douceur et une mélodie inimitable.

Le second livre contient une traduction libre du premier livre des odes d'Horace, et par cette raison, il ne devrait pas se trouver sous le même titre que ses autres ouvrages. Les titres particuliers qu'il a donnés à chaque ode ont quelque chose de pédantesque; chacune a en tête les mots *Memptica*, *Enetica*, *Para enetica*, etc.

Le troisième livre renferme les odes ou chansons anacréontiques que le poëte a intitulées *les Délices* (*Delicias*). Elles sont toutes sur les

mètres d'Anacréon, tantôt sans rimes, tantôt agréablement mélangées de rimes et d'assonnances. Des idées faciles, des images riantes et voluptueuses, se succèdent dans ces chansons légères avec plus de grâce encore, s'il est possible, que dans celles qui nous sont parvenues sous le nom d'Anacréon. Dans quelques-unes un sentiment délicat qui a quelque chose de moral, est exprimé avec la naïveté la plus touchante (1). Un très-petit nombre de ces odes sont copiées presque en entier d'après des modèles grecs ou latins.

---

(1) L'espèce d'idylle où il peint la douleur d'un oiseau privé de ses petits et les redemandant par ses cris au laboureur qui les lui a enlevés, offre un tableau peut-être unique, quoique le sujet n'en soit pas nouveau.

Yo vì sobre un tomillo
Quexarse un paxarillo
Viendo su nido amado,
De quien era caudillo,
De un labrador robado.
Vile tan congojado,
Por tal atrevimiento,
Dar mil quexas al viento,
Paraque al cielo santo
Lleve su tierno llanto

De même que Villégas a fait succéder à ses imitations d'Horace ses traductions du même poëte, le quatrième livre nous offre, après les odes anacréontiques du troisième, la traduction complète des odes grecques qui sont attribuées à Anacréon.

Lleve su triste accento.
Yà con triste harmonia
Esforçando al intento,
Mil quexas repetia,
Yà cansando callava,
Y al nuevò sentimiento
Yà sonoro volvia.
Yà circular volaba,
Yà rastrero corria,
Yà pues de rama en rama,
Al rustico seguia,
Y saltando en la grama,
Parece que decia :
Dame, rustico fiero,
Mi dulce compañia !
Y oì que respondia
El rustico : *no quiero.*

Traduction.

« J'ai vu sur une branche de thym se lamenter un oiseau à qui un laboureur avait dérobé la couvée chérie

La seconde division du recueil de Villégas est remplie, en grande partie, par ses élégies et ses *idylles*, qu'il appelle par hellénisme *eidillios*. Les élégies pourraient aussi-bien s'intituler épîtres; elles sont assez médiocres, et dans les idylles, qui seraient mieux appelées contes mythologiques, Villégas paraît métamorphosé en un disciple de Gongora.

Des vers où Villégas a voulu imiter en espagnol des mètres grecs et latins terminent ce recueil. Ces essais sont les premiers de ce genre qui n'aient pas tout-à-fait mal réussi. Il n'est pas douteux que l'espagnol ne se prête mieux que l'ita-

---

qu'il protégeait. Je l'ai vu, dans sa vive douleur, indigné d'un tel attentat, remplir l'air de ses plaintes, et charger les vents de porter jusqu'au juste ciel ses tristes cris et ses tendres gémissemens. Tantôt forçant sa voix, il répétait sans interruption ses plaintes amères; tantôt, fatigué, il se taisait; puis il reprenait le sentiment et redoublait ses cris. Tantôt, il voltigeait autour du ravisseur; tantôt, il courait sur la terre; tantôt, volant de branche en branche, il suivait le villageois, et de là, sautant sur l'herbe à ses pieds, il semblait lui dire: Rends-moi, cruel, rends-moi ma douce société! Et j'entendais le villageois lui répondre: *Je ne le veux pas.* »

lien aux mètres antiques, parce que les syllabes finales qui sont sensibles à l'oreille dans la prononciation, et qu'il faut élider en scandant les vers, reviennent moins fréquemment dans l'espagnol ; mais au fond, cette différence n'est pas très-importante, et les mètres antiques ne sont guère moins étrangers aux vers espagnols qu'aux vers italiens, parce que beaucoup de mots qui ont passé du latin dans l'espagnol ont pris dans cette langue, comme dans l'italien, une nouvelle quantité, que les imitateurs des mètres anciens confondent avec leur quantité ancienne. Les hexamètres espagnols de Villégas se font lire cependant à peu près comme les hexamètres anciens ; mais son talent n'a pu vaincre la résistance des pentamètres. Il a fait aussi des vers saphiques qui ne sont guère que des ïambes ; mais une des odes qu'il a faites sur ce mètre n'en est pas moins une très-belle ode.

Après Quévédo et Villégas, et avant de nous occuper d'une succession de poëtes dramatiques dont nous ferons un article à part, nous parlerons de quelques hommes à qui leurs ouvrages assignent un rang parmi les poëtes distingués, quoiqu'aucun d'eux n'ait pu retarder la fin déjà prochaine du bel âge de la poésie espagnole.

Si une diction pure et un grand talent pour le genre descriptif suffisaient pour placer un poëte au premier rang, Juan de Jauregui ou Xauregui, pourrait, sans doute, réclamer ce rang parmi les poëtes du dix-septième siècle. Jauregui, biscayen d'origine, mais élevé dans l'intérieur de l'Espagne, avait développé ses talens en Italie. Là, en même temps qu'il cultivait la poésie, il n'avait pas cru déroger à son rang de gentilhomme et de chevalier de Calatrava, en faisant sa principale occupation de la peinture; et il était, dit-on, encore meilleur peintre que poëte. Il traduisit si heureusement l'Aminte du Tasse, que sa traduction a été reçue de ses compatriotes comme un excellent original. Il se prononça hautement contre le parti des Gongoristes, mais il fut aussi, en matière de goût, d'un avis opposé à celui de Quévédo. Il mourut en 1650. Le plus remarquable de ses ouvrages est sa traduction en octaves de la Pharsale de Lucain, qui fut publiée long-temps après sa mort, et qui est regardée en Espagne comme un ouvrage classique. Cette traduction est effectivement ce qu'on peut faire de mieux en ce genre; mais on ne peut guère attendre rien d'éminemment poétique d'un homme capable d'employer tant de peine et de temps à

une traduction de Lucain. Aussi Jauregui ne s'est-il élevé dans aucun de ses ouvrages au-dessus de ce qu'on appelle poésie du style. Il aurait même porté encore plus loin cette espèce de mérite, si son Lucain ne l'avait fait tomber dans une manière qui n'est pas exempte de recherche et d'affectation. Ses autres poésies ne sont pas volumineuses. On doit distinguer son Orphée, poëme mythologique en cinq chants (1); mais l'homme d'esprit et de goût se retrouve aussi dans ses autres petites pièces de vers, particulièrement dans ses sonnets. Jauregui a fait encore des pièces de théâtre pour réformer le goût du public, qui s'est vengé de cette prétention offensante en les sifflant et en les oubliant. On a de cet écrivain quelques petits ouvrages en prose; entr'autres un traité sur la peinture.

Sur la même ligne, comme homme de goût, et quelques degrés plus haut comme poëte, nous

(1) La traduction de Lucain et l'Orphée ont été publiés en dernier lieu par D. Ramon Fernandez. Le titre est : *Pharsalia de D. Juan Jauregui.* Madrid, 1789, 2 vol. in-8°. Les autres ouvrages de Jauregui se trouvent avec son Aminte dans le recueil de ses œuvres, intitulé : *Rimas de D. Juan de Jauregui.* Séville, 1618.

voyons paraître le plus grand seigneur, si ce n'est le plus illustre, de tous les poëtes espagnols, le prince Francisco de Borja y Esquillache (1), chevalier de la Toison d'Or, et vice-roi du Pérou pendant quelque temps. Durant sa longue vie (car il avait à peu près quatre-vingts ans quand il mourut en 1658), il paraît avoir toujours consacré à la poésie une partie de son loisir; et s'il n'est pas, comme ses flatteurs l'ont dit, le *prince* des poëtes espagnols, il est au moins le dernier représentant de l'école classique du seizième siècle. Le recueil de ses sonnets, épîtres, contes, romances et chansons, remplit un gros volume in-4°., dont la dernière moitié est imprimée à deux colonnes. Il est encore l'auteur d'un mauvais poëme épique sur la conquête de Naples (*Napoles conquistada*) et de quantité d'ouvrages de piété. S'il n'a pas fait faire de nouveaux

(1) Le nom de ce poëte est italien. Il descendait d'une branche de la maison Borgia, et il avait épousé une héritière de la principauté de Squillace dans le royaume de Naples. Les Espagnols, selon leur coutume, ont changé l'orthographe de ces deux noms pour la rendre conforme à leur manière de les prononcer.

progrès à la poésie espagnole, du moins il s'est opposé avec une constance méritoire aux progrès du faux bel esprit et de l'extravagance que Gongora avait mis en honneur. La liaison intime qu'il avait contractée dans sa jeunesse avec Barthélemi d'Argensola eut sans doute une influence très-favorable sur le développement de ses talens. Dans les vers qui servent de préface à ses poésies, il s'explique lui-même sur ses principes en littérature avec tant de bon sens et de modestie (1), qu'on est prévenu en sa faveur avant

(1) Il s'adresse à ses vers et les prévient des périls auxquels l'impression les expose, et des jugemens de toute espèce qu'ils doivent s'attendre à subir. Si vous êtes obscurs, leur dit-il, on ne vous entendra pas; si vous êtes clairs, on vous dédaignera. Mais, ajoute-t-il, s'il y a en vous quelque mérite, l'estime des sages sera votre récompense. Vous n'ambitionnez pas et vous n'obtiendrez jamais une gloire plus grande. Peut-être ne trouverez-vous qu'un seul protecteur; mais si ce protecteur est Platon, c'est assez de lui: car, dans nos écrits comme dans nos actions, vouloir contenter tout le monde, c'est ne vouloir plaire à personne. Il caractérise son style de la manière suivante: « Je tiens le chemin du milieu; je bannis également de mes vers et les paroles fastueuses, et la simplicité

d'avoir commencé à lire ses ouvrages. Son goût se révoltait sur-tout contre l'affectation de singularité. Ses sonnets annoncent un talent mûri par la réflexion. Sa longue histoire des amours de Jacob et de Rachel, versifiée en octaves, n'a guère, il est vrai, que le mérite d'une diction élégante; mais ses romances, dont il a fait près de trois cents, sont excellentes dans leur genre.

Il serait inutile d'entrer dans le détail des ouvrages d'un grand nombre d'autres poëtes nés avec du talent, mais dépourvus de goût, qui n'ont fait que suivre le torrent de leur siècle. On ne manque pas d'histoires littéraires où l'on peut trouver des renseignemens étendus sur Luis d'Ullon, Francisco de Rioja, Gravina, Manuel de Mello, Juan de Tarsis, comte de Villamediana, et beaucoup d'autres. Le seul résultat intéressant que cette liste pût nous offrir, c'est qu'à cette

---

triviale, et l'obscurité affectée. S'exprimer obscurément est le moyen de fatiguer son lecteur, et l'auteur qui veut être lu, doit étudier pour écrire et non pas écrire pour se faire étudier. »

> Y à quien se deve admitir
> Estudie para escrivir,
> No escriva para estudiar.

époque, ainsi que dans les temps les plus anciens, la noblesse et les gens du grand monde aspiraient particulièrement à la renommée littéraire. Les *Forêts poétiques* inventées par Gongora, ne contribuèrent pas peu à hâter la décadence de la poésie espagnole. Ces *Forêts* étaient des espèces de poëmes affranchis de toute contrainte, où le bavardage des poëtes pouvait se donner un libre cours, parce que nulle forme métrique déterminée, nulle espèce d'unité d'idées, de faits ou de forme, ne mettait quelque régularité dans sa marche. On peut se faire une idée de ce genre, ou plutôt de cette confusion de tous les genres, en parcourant les ouvrages du comte Rebolledo, qui méritent sous ce rapport que nous en parlions avec quelque détail.

Bernardin, comte de Rebolledo, qui se distingua dans la première période de la guerre de trente ans, au service d'Espagne et d'Autriche, vécut pendant long-temps à Copenhague en qualité d'ambassadeur, pour y veiller aux intérêts du roi d'Espagne contre la Suède. Son activité militaire et politique ne l'avait jamais empêché de cultiver la poésie; mais ce ne fut que dans son âge mûr et pendant son séjour en Danemarck, qu'il eut assez de loisir pour se livrer, d'une ma-

nière suivie, à ses occupations littéraires. Ainsi, pour la première fois, et peut-être pour la dernière, la poésie espagnole se trouva transplantée dans le nord de l'Allemagne. Le comte Rebolledo avait pris en affection le pays qu'il habitait; il servit utilement le roi de Danemarck dans le temps où Charles Gustave passa sur les glaces du Belt et vint bombarder Copenhague. Il était surtout très-attaché à la maison royale danoise, et il a exprimé ce sentiment en prose et en vers. Il avait étudié l'histoire et la géographie du Danemarck, avec tant d'intérêt, qu'il jugea ce sujet digne de la poésie et le traita en vers espagnols. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie, fut élevé à la place de ministre de la guerre, et mourut en 1676, âgé de quatre-vingts ans. Ses vers avaient été publiés, pendant sa vie, par parties et sous différens titres. Dans un de ces recueils qu'il a intitulés *Loisirs* (*Ocios*), on reconnaît, à la vérité, un poëte qui ne fait que suivre la route dès long-temps frayée, et qui n'y marche pas même en première ligne; mais on y trouve cependant plus de goût et de connaissances littéraires que personne probablement n'en possédait alors à Copenhague. Il a fait de jolis madrigaux et une pièce de théâtre intitulée: *L'Amour ne redoute aucun danger* (*Amor despreciando riesgos*),

qui se fait lire avec assez d'intérêt. Mais ce qui rend le nom de Rebolledo remarquable dans l'histoire de la littérature, ce sont ses prétendues forêts poétiques. D'autres avant lui avaient fait des forêts semblables en prose rimée; mais Rebolledo méconnut à tel point l'essence de la poésie, qu'il crut qu'un abrégé en vers de l'histoire et de la géographie du Danemarck était un ouvrage poétique. Il donna à cet abrégé le nom de *Forêts danoises* (*Selvas danicas*), et à un autre traité en vers sur l'art militaire et sur la politique, il donna celui de *Forêt militaire et politique* (*Selva militar y politica*). Il est vrai qu'on se trouve bien perdu dans ces forêts-là, sur-tout quand on y entre avec le souvenir de l'ancienne poésie espagnole. La première moitié des forêts danoises est un amas de faits sèchement racontés, où l'on n'aperçoit pas le moindre trait poétique ou même spirituel. C'est un abrégé de l'histoire du Danemarck dans le style de la prose la plus vulgaire, et qui a même quelque chose de grotesque par la quantité de noms germaniques qui s'y trouvent, les uns tels qu'ils sont, les autres *espagnolisés*. Dans la géographie de Danemarck, qui fait la seconde partie de ces forêts, on trouve quelques passages poétiques; mais, quant à la forêt politique et militaire, qui a la prétention

d'être un poëme didactique, ce n'est d'un bout à l'autre que de la prose toute pure. On ne sait ce qui est le plus ridicule sous ce travestissement, des préceptes de la tactique mis en vers, ou des instructions politiques que l'auteur adresse aux potentats. Le titre de poëme serait peut-être un peu moins mal appliqué aux *Forêts sacrées* (*Selvas sagradas*) de Rebolledo, qui ne sont qu'une traduction des pseaumes, dans la manière commode des *Forêts*.

Mais la tristesse dont on ne peut se défendre en apercevant les symptômes de la décadence de la poésie, fait place à un sentiment plus agréable quand on reporte les yeux en arrière sur l'histoire du théâtre espagnol auquel il est temps de revenir. Il faudrait étudier cette histoire dans son ensemble; et quoique l'ordre synchronistique auquel notre sujet nous a assujettis, ne nous ait pas permis de la traiter de suite, il nous a paru convenable au moins, après avoir parlé à part des poëtes dramatiques dont Lope de Véga a signalé l'époque, de faire connaître dans leur ordre de succession les poëtes qui ont suivi les traces de Calderon ou qui ont été ses émules.

Pour la dernière fois l'histoire de la poésie espagnole va nous offrir encore un de ces noms

qui méritent de parvenir à la postérité la plus reculée, et ce nom est accompagné de quelques autres dignes aussi d'être cités avec honneur.

Pedro Calderon de la Barca, d'une famille noble, naquit dans la première année du dix-septième siècle. Il composa, dit-on, sa première pièce de théâtre avant l'âge de quatorze ans. Il acheva de bonne heure ses études à l'université, et s'attacha ensuite à quelques protecteurs qu'il avait trouvés à la cour. Peu satisfait, cependant, de ses premiers pas dans le monde, il s'engagea comme simple soldat et fit quelques campagnes en Italie et dans les Pays-Bas. Ce nouveau genre de vie ne l'empêcha pas de cultiver les lettres, et la réputation de son talent pour la poésie dramatique, qui se répandit bientôt en Espagne, fit espérer au public un poëte égal ou même supérieur à Lope de Véga. Le roi Philippe IV, qui fit plus de dépense pour le théâtre qu'aucun de ses prédécesseurs, et qui daigna même composer quelques pièces, crut avoir trouvé dans Calderon l'homme qu'il lui fallait pour donner un grand éclat au théâtre de la cour. Il l'appela à Madrid en 1636, et le fit bientôt après chevalier de Saint-Jacques. Depuis ce moment, Calderon fut enchaîné à Madrid, et son jeune monarque, qui

ne connaissait pas d'affaire plus importante que les fêtes et les amusemens, eut soin de l'entretenir dans une perpétuelle activité. Aucune dépense n'était épargnée pour représenter avec toute la pompe imaginable les pièces par lesquelles Calderon contribuait aux plaisirs de la cour; mais il fallait, en récompense, qu'il accommodât son génie aux besoins de cette même cour. On lui demandait aussi ses conseils pour l'ordonnance des fêtes et des solennités publiques; il fut consulté, par exemple, pour l'érection de l'arc de triomphe sous lequel la nouvelle reine, Marie d'Autriche, devait faire son entrée en Espagne.

Dans la cinquante-deuxième année de son âge, Calderon se consacra à l'église sans renoncer entièrement à ses précédentes occupations; mais il donna désormais la plus grande partie de son temps et de ses soins à ses *autos* ou comédies du Saint-Sacrement, qui obtinrent la préférence sur toutes les pièces du même genre antérieures aux siennes. Admiré de sa nation, et richement pourvu de bénéfices, de pensions et de gratifications honorifiques, il atteignit à un âge très-avancé. Ses pièces ont éclipsé la renommée de toutes celles que ses prédécesseurs et ses contemporains

avaient données au théâtre; mais l'auteur, dans sa vieillesse, attachait peu d'importance à ses comédies profanes. Le duc de Veragua l'ayant prié, par une lettre très-flatteuse, de lui envoyer une liste complète de toutes ses pièces, parce que les libraires vendaient souvent des pièces d'autres auteurs sous le nom de Calderon; celui-ci, alors âgé de quatre-vingts ans, n'envoya au duc que la liste de ses *autos*. Dans la lettre qu'il y joignit, il témoigne son mécontentement contre les libraires qui ont mis sous son nom des ouvrages étrangers, tandis qu'il avait déjà bien assez de ses propres fautes, et qui ont encore tellement défiguré ses propres ouvrages, qu'à peine pouvait-il les reconnaître au titre. Il ajoute qu'il veut suivre leur exemple, et ne pas faire plus de façons qu'eux avec ses pièces; mais que, pour l'amour de la religion, il met plus d'importance à ses *autos* (1).

Calderon mourut en 1687, âgé de quatre-vingt-sept ans. Ses comédies furent imprimées

(1) On trouve la lettre du duc de Veragua et la réponse de Calderon avec les listes qui y ont rapport, dans le Théâtre espagnol publié par La Huerta, partie, 2, t. 3.

plusieurs fois de son vivant, et son frère Joseph Calderon en donna une édition en 1640, mais Calderon n'eut aucune part à ces éditions partielles; et quant à l'édition complète de toutes ses pièces, que son ami Juan de Vera Tassis y Villaroel entreprit en 1685, il n'est guère possible de croire que Calderon, à l'âge qu'il avait alors, ait pu y prendre même assez de part pour établir l'authenticité de tout ce que ce recueil renferme. On peut donc mettre en question si les cent vingt-sept comédies qui portent le nom de ce poëte, sont toutes, et sont entièrement de lui. Ce doute est d'autant plus permis, que Juan de Vera Tassis, qui a commencé ce recueil, porte le nombre des *autos* de Calderon à quatre-vingt-quinze, tandis que Calderon, dans sa liste adressée au duc de Veragua, ne compte que soixante-huit de ces derniers, en y comprenant même ceux qui ne sont point imprimés, et il n'est guère croyable qu'il en eût fait encore vingt-sept après avoir passé sa quatre-vingtième année (1).

(1) En lisant les pièces de Calderon que La Huerta a insérées dans son Théâtre espagnol, on ne fait qu'imparfaitement connaissance avec le génie de ce poëte: car toutes ces pièces, à l'exception de deux, sont des comédies de *cape* et *d'épée*.

Il n'est pas besoin d'une grande pénétration pour voir tout d'un coup, en comparant ensemble Lope de Véga et Calderon, les services essentiels que ce dernier a rendus au théâtre espagnol. Il est difficile de décider lequel de ces deux poëtes eut au plus haut degré le mérite de l'invention, car Lope de Véga lui-même n'a pas créé le genre de ses pièces; et en combinaisons d'intrigues, en *imbroglios*, en situations attachantes, Calderon n'est pas moins inventif que Lope de Véga. Généralement parlant, les conceptions de ce dernier sont peut-être plus hardies, mais elles sont aussi plus grossières; et sous le rapport de l'art et du goût, soit dans le plan, soit dans l'exécution, soit sur-tout dans le style, on peut dire que Calderon a créé un nouveau genre de comédie. Il a donné du moins à la comédie espagnole toute la perfection dont elle était susceptible, sans en altérer la nature; cette délicatesse de goût imprime à ses pièces héroïques un caractère de dignité; elle se fait reconnaître dans ses comédies d'intrigue au dessin plus parfait, plus fini des caractères généraux qui, depuis l'origine du théâtre espagnol, y ont tenu la place des caractères particuliers. Les pièces de Calderon ne pouvaient pas plus être des comé-

dies de caractère que celles de Lope de Véga, ou elles n'auraient plus été des comédies d'intrigue; mais elles sont pleines de traits de caractère, de ces traits qui montrent au fond de l'âme des personnages les ressorts naturels de l'intrigue dont le poëte dévèloppe la marche. Calderon a sur-tout infiniment mieux réussi que Lope de Véga à faire agir et parler les femmes. A cet art de la composition s'allie très-bien la subtilité presque inconcevable des combinaisons de ses intrigues, et l'élégance de sa versification achève de mettre une harmonie réelle dans ces pièces irrégulières en apparence, et qui, sans doute, ne sont-pas faites pour servir de modèles, mais où l'auteur a suivi fidellement les règles qu'il s'était prescrites à lui-même. Calderon a encore d'autres genres de mérite, entr'autres celui d'un dialogue vif, facile, et d'un naturel séduisant, qu'il ne partage qu'avec les meilleurs poëtes dramatiques de son pays. Une partie de ses défauts tiennent au genre qu'il a adopté, et les autres ne peuvent être reprochés également à toutes ses pièces. Il ne se montre au-dessous de lui-même que dans quelques-unes de ses comédies héroïques.

Dans les comédies de *cape* et *d'épée*, dont

Calderon est l'auteur, l'intrigue est ordinairement si compliquée, qu'à moins d'être Espagnol, et comme tel accoutumé dès long-temps à cet exercice de l'esprit (1), on ne peut saisir, à la première lecture, tous ces fils si subtilement entrelacés, et noués avec tant d'art, que les principaux personnages tombent à tout moment d'un embarras imprévu dans un autre. Le grand talent de Calderon est d'accumuler les surprises, de lier une situation intéressante à une autre, et de ne pas laisser, du commencement jusqu'à la fin de la pièce, un instant de relâche à la curiosité. Mais aussi, pour se faciliter cette tâche, il s'embarrasse encore moins que Lope de Véga d'amener les scènes d'une manière vraisemblable, et ses personnages viennent et s'en vont, sans autre motif que le besoin de l'auteur. Au reste, le

(1) Selon le témoignage de M. de Bourgoing, tous les Espagnols, sans distinction, sont tellement exercés à suivre le fil d'une intrigue dans ses plus subtiles ramifications, qu'un homme du peuple, après avoir vu jouer une pièce, peut raconter tout le contenu avec détail, tandis que l'étranger le plus instruit et le plus familiarisé avec la langue espagnole, peut à peine en comprendre quelques scènes.

public espagnol ne se plaignait pas des invraisemblances de cette espèce, pourvu que la situation qu'il y gagnait eût de la vérité dramatique et de la nouveauté. C'est particulièrement par l'effet des situations que Calderon paraît avoir évalué le mérite de ses pièces d'intrigue. Il pouvait se montrer ici d'autant plus vraiment inventeur, qu'il mettait moins de variété dans les rôles. Les personnages de ses pièces d'intrigue sont presque toujours les mêmes sous des noms différens. Deux ou trois belles dames, autant d'amoureux, un vieillard, deux ou trois soubrettes, plusieurs valets, et parmi ceux-ci un bouffon (*gracioso*), tels sont les rôles permanens dont Calderon s'est contenté pour l'ordinaire. Les deux grands mobiles de l'action dans ces pièces sont une galanterie licencieuse, où nul intérêt moral ne peut ni ne doit se mêler, et un point d'honneur qui occasionne des querelles perpétuelles. A la plus légère occasion, les épées sont tirées, et quand la passion est au comble, les poignards se mettent de la partie. Les blessures, et même les meurtres, quoique ceux-ci soient plus rares, ne sont dans ces comédies que des événemens épisodiques. Mais de toutes les passions qui les animent, la jalousie est celle qui y joue le premier

rôle. Pour la mettre en jeu de toutes les manières, on emploie les déguisemens, les méprises de personne, de maison ou de lettre; quelquefois aussi des particularités du local, comme dans *la Dame Esprit follet* (*la Dama duende*), où une porte dérobée qui paraît être une armoire, est un des ressorts de l'intrigue. Les scènes nocturnes sont aussi très-fréquentes; mais quelque admirable variété de situations que Calderon ait su tirer des ressorts uniformes qu'il emploie, il n'en est pas moins impossible qu'elle suffise long-temps à un goût un peu délicat qui demande des amusemens d'un genre plus noble.

Quant à la question, si ce sont réellement les mœurs de son temps que Calderon a peintes dans ses pièces d'intrigue, on sent bien qu'il est impossible aujourd'hui d'y répondre. Des Espagnols modernes ont cru faire une excellente critique des pièces de Calderon en lui reprochant d'y avoir injurié la nation tout entière, en paraissant supposer qu'elle n'est composée que d'extravagans et de femmes galantes. Ces attaques dirigées contre Calderon par les critiques espagnols de nos jours, sont la suite d'un zèle irréfléchi pour les maximes du théâtre français, qui ne peuvent nullement s'appliquer au théâtre espagnol;

On ne devrait pas avoir besoin d'apprendre à un critique, que peindre les mœurs d'une classe particulière de la société n'est pas peindre toute une nation: mais ce n'est pas le seul reproche qu'on ait fait à Calderon; on l'accuse d'avoir mis dans la bouche des soubrettes et même des valets, un langage qui serait déjà trop poétique dans la bouche de leurs maîtres. Il est bien vrai que, de nos jours, on trouverait peut-être moins encore qu'au dix-septième siècle, des valets espagnols capables de s'exprimer aussi poétiquement que le font ceux de Calderon dans des occasions particulières; mais il ne faut pas oublier non plus que c'est dans des occasions particulières. Les valets de Calderon imitent toujours le langage de leurs maîtres, ce qui est très-naturel à des valets. La plupart du temps, ils s'expriment comme ceux-ci, très-simplement, et souvent même sans conserver dans leur langage cette couleur poétique sans laquelle un ouvrage dramatique cesse d'être un poëme; mais lorsque la galanterie romanesque parle le langage de l'amour, de l'admiration ou de la flatterie, alors, selon le caractère espagnol, chaque idée est une métaphore, et Calderon, en homme de son pays, a saisi cette occasion de montrer tout ce

qu'il avait d'esprit et d'imagination. D'ailleurs, le public pour lequel il travaillait paraissait ne trouver ni déplacées, ni peu naturelles, dans de telles occasions, les métaphores les plus extravagantes, et Calderôn lui-même ne voulait être en pareil cas qu'un Lope de Véga plus élégant ou un Marini espagnol. Ainsi, par exemple, dans la comédie qu'il a intitulée: *Vienne le malheur pourvu qu'il vienne seul* (*Bien vengas mal, si vengas solo*), une soubrette dit à sa maîtresse qui vient de se lever: *Que l'aurore aujourd'hui aurait bien pu rester endormie dans son palais de cristal, puisque les attraits de sa jeune maîtresse auraient suffi pour tirer le rideau de la couche du soleil* (1). Elle ajoute qu'on pourrait bien se permettre, en voyant sa maîtresse, cette *pensée espagnole* (*el concepto hespañol*), *que le soleil s'était levé dans les*

(1) Esta vez sola, señora,
No hiciera falta la aurora,
Quando en su cristal nevado,
Dormida hubiera quedado;
Pues tu luz correr pudiera
La cortina lisonjera
Al sol, etc.

yeux de dona Ana (1). Les valets parlent de même dans des occasions semblables ; et quand les amans à leur tour se mettent en train de dire des douceurs à leurs dames, et que leurs dames leur répondent sur le même ton, la galanterie espagnole s'épanche alors en un torrent de métaphores relevées d'antithèses qu'on ne peut trouver supportables, à moins d'être du pays. Mais il ne faut pas oublier que ce style, du temps de Calderon, était le ton de la bonne compagnie, et qu'il régnait depuis des siècles dans la poésie nationale.

Ce qui est moins excusable dans les comédies de Calderon, ce sont les fades plaisanteries des valets, et les situations burlesques produites par des accidens dégoûtans, tels que des *arrosemens* nocturnes, etc. Mais, au rapport des voyageurs, ces accidens arrivent encore tous les jours à Madrid et à Lisbonne ; et quant aux plaisanteries des valets, elles étaient aussi essentielles aux pièces

(1) Bien el concepto hespañol
Dixera, viendote ahora....
.... Que en tus ojos, señora,
Madrugaba el claro sol.

de Calderon, que le rôle de bouffon qu'un valet devait ordinairement remplir.

Enfin, quand on lit les pièces de Calderon, on est si bien dédommagé par les beautés qu'on y trouve, des défauts dont le goût ne peut s'empêcher d'être choqué, que la critique n'a pas besoin de peser long-temps les uns et les autres pour juger de quel côté penche la balance. Il faut mettre au nombre des principales beautés les récits qu'on trouve dans quelques-unes de ces pièces. Ces récits sont, en général, très-fréquens dans les pièces de théâtre, et font souvenir de l'analogie de la comédie espagnole avec les nouvelles. On rencontre souvent aussi dans celles de Calderon, si ce n'est de beaux caractères, du moins de beaux traits de caractère (1).

---

(1) Dans la pièce intitulée : *Vienne le malheur*, etc. D. Diégue s'efforce inutilement d'arracher un secret à une femme dont il est aimé :

D. DIEGO.

Mujer eres: poco importa
Que descubras un secreto:
No aspires, doña Ana, a ser
El prodigio de estos tiempos.

La délicatesse sur l'honneur qui y tient la place de la morale, s'y montre souvent par son plus

---

D. ANA.

Quien fue prodigio de amor,
Sabrà serlo del silencio.

D. DIEGO.

No quiere, la que a su amante
No descubre todo el pecho.

D. ANA.

No es noble, quien le descubre
Quando và una vida en ello.

D. DIEGO.

En fin, no lo has de decir ?

D. ANA.

No.

D. DIEGO.

Pues en nada te creo, etc.

Traduction.

D. DIEGO.

« Tu es femme : il n'est pas d'une grande importance que tu révèles un secret. N'aspire pas, dona Ana, à être le prodige de notre siècle.

D. ANA.

» Celle qui fut un prodige d'amour saura aussi en être un de discrétion.

(*el Secreto a voces*), qu'on a imitée en italien, en français et en allemand. D'autres comédies qui portent aussi le nom d'*Héroïques* ne sont que des pastorales romanesques, telles que la comédie d'*Écho et Narcisse.* D'autres encore sont des espèces d'opéra où il y a beaucoup de spectacle, telle est la pièce intitulée *Amour est le plus grand des Enchantemens* (*El mayor Incanto Amor.*) Enfin, on range encore dans cette classe les comédies historiques de Calderon, dont quelques-unes sont de véritables tragédies. De ces pièces historiques, les unes sont les chefs-d'œuvre de ce poëte, et les autres ses ouvrages les moins estimables; mais toutes sont des pièces à grand spectacle, où l'on voit défiler des armées, livrer des batailles ou donner de magnifiques festins. La scène représente tantôt un palais, tantôt un vaste paysage, tantôt une caverne, tantôt un jardin de plaisance, et les timbales, les trompettes et les coups de canon s'y font entendre toutes les fois que l'occasion s'en présente.

Dans la partie de l'appareil théâtral, l'imagination de Calderon est allée plus loin que celle de Lope de Véga, parce que ce dernier n'avait pas comme lui les finances d'un roi à sa dispo-

sition, pour fournir aux frais de la représentation de ses pièces. Mais, d'ailleurs, Calderon n'a réussi dans ce genre de pièces, que lorsqu'il en a pris le sujet dans l'histoire de son pays. Toutes les fois qu'il a voulu arranger à l'espagnole l'histoire grecque ou romaine, comme dans son Alexandre et dans son Coriolan (1), l'étrange altération du costume est à peine choquante en comparaison de la bizarre confusion des événemens et de la foule de situations romanesques qui en résultent, et qui ne produisent cependant qu'un effet mesquin. Il semble quelquefois que le génie de Calderon l'ait abandonné, et on a peine surtout à le reconnaître dans les scènes où il affecte d'étaler son érudition historique, tout en faisant les plus grandes infidélités à l'histoire. Celles de ces pièces dont le sujet est purement d'invention, et où l'auteur a mis arbitrairement la scène dans les beaux temps de la Grèce, ont déjà un grand avantage sur les autres : telle est celle qui porte le titre de *Générosité pour Générosité*

(1) Le titre espagnol de la comédie d'Alexandre est: *Darlo todo y no dar nada.* (*Donner tout et ne donner rien*). Coriolan est intitulé : *Las Armas de la hermosura.* (*Les Armes de la beauté*).

(*Finezas contra Finezas*); mais cette pièce pleine d'intérêt et de sensibilité, le cède elle-même à la tragédie chrétienne dont l'histoire de Portugal a fourni le sujet à Calderon. C'est dans cette tragédie de don Fernand (le titre espagnol est : *el Principe constante*) que l'auteur a déployé tout son génie. Si les unités de temps et de lieu y sont mal observées, on les oublie en faveur de l'unité de l'action, d'une action héroïque où Calderon a su mettre le pathétique le plus vrai, sans s'écarter cependant du style de la comédie nationale. Don Fernand, prince de Portugal, est le héros de cette pièce qu'on pourrait intituler aussi *le Régulus portugais*. Il fait une descente sur les côtes d'Afrique, à la tête d'une armée : son frère don Enrique l'accompagne. Il attaque les états du roi de Maroc, et il est vainqueur dans la première bataille, où il fait prisonnier un héros africain nommé Muley. Ce Muley, qui est amoureux de la fille du roi de Maroc, raconte son histoire au prince, et celui-ci, dont la générosité est émue par ce récit, rend la liberté à son captif. A peine Muley a-t-il eu le temps d'exprimer sa surprise et sa reconnaissance, que des renforts arrivés à l'armée ennemie la mettent en état de livrer une nouvelle bataille, où don

Fernand est défait et emmené captif à son tour. Ici commencent les scènes tragiques qui sont préparées par des situations touchantes d'une autre espèce. Le roi de Maroc offre de rendre la liberté à son prisonnier en échange de la forteresse de Ceuta, que les Portugais possèdent sur la côte de Maroc. Le prince déclare qu'il aime mieux mourir dans le plus cruel esclavage que de voir une ville chrétienne livrée pour l'amour de lui au pouvoir des Infidelles. Le roi envoie une ambassade en Portugal pour y faire cette proposition, et il compte si bien qu'elle sera acceptée, qu'il traite son prisonnier avec la plus grande distinction jusqu'au retour de ses ambassadeurs. La réponse des Portugais est telle, en effet, qu'il l'a désirée; mais don Fernand refuse d'être racheté à ce prix. On essaie inutilement de vaincre sa résistance à force de tourmens, il les supporte sans murmure et avec une religieuse constance; mais enfin son corps y succombe, et il meurt sans s'être démenti. Les souffrances et l'héroïsme du prince, le combat de la religion et de la reconnaissance dans le cœur de Muley, qui fait d'inutiles efforts pour délivrer son bienfaiteur, l'amour de ce même Muley pour la princesse de Maroc qui est promise à un prince maure, et l'amour

plus intéressant encore dans son exaltation mélancolique de cette princesse pour Muley, tout cela forme un ensemble si attachant, si véritablement poétique, que les défauts qui s'y trouvent, et qu'on ne peut dissimuler, sont trop peu remarquables pour en faire la récapitulation dans un exposé aussi abrégé que celui-ci. L'action paraît finie à la mort du prince; mais une nouvelle armée arrive de Portugal, et l'*esprit* de don Fernand, un flambeau à la main, se met à sa tête et la conduit à la victoire. L'impression que produit cette apparition met le comble à l'effet pathétique des scènes précédentes.

Nous ne dirons que quelques mots des *autos* de Calderon. Il a suivi la même route que Perez de Montalvan, mais il a laissé son modèle bien loin derrière lui. Quelques-uns de ces *autos*, tels que *les Merveilles de la Croix*, ou littéralement *la Dévotion de la Croix*, sont assurément ce qu'on a fait en ce genre de plus imposant et de plus ingénieux; mais l'association des idées religieuses aux extravagances les plus absurdes, qui semble être de l'essence de ces pièces, blesse tellement la raison et même le sens moral, qu'on se trouve obligé de féliciter les nations qui sont privées d'un amusement de cette espèce.

Peut-être n'y a-t-il point eu de poëte qui, en fournissant une aussi longue carrière que celle de Calderon, y ait marché accompagné d'autant d'amis, de rivaux et d'imitateurs. C'est précisément le demi-siècle pendant lequel il a travaillé pour le théâtre espagnol, qui a produit la plus grande partie de cette multitude de pièces, dont il est plus facile d'apprécier le nombre que le mérite. La démangeaison d'écrire pour le théâtre était devenue, depuis que les noms de Lope de Véga et de Calderon étaient dans toutes les bouches, aussi épidémique en Espagne que l'avait été auparavant la fureur de faire des sonnets. La faveur que Philippe IV accordait à la poésie dramatique, ne contribua pas peu, sans doute, à augmenter cette émulation; mais l'ambition de se montrer de dignes émules de Lope de Véga et de Calderon en invention et en fécondité, paraît avoir sur-tout enflammé cette foule de poëtes. L'exemple de Perez de Montalvan, qui, dans le peu d'années qu'il vécut, avait fait près de cent comédies n'était pas de nature à rester sans imitateurs. L'impression que produisait sur le public chaque *comédie fameuse* qui venait à paraître, agissait aussi sur ceux qui se croyaient de la disposition à en produire à leur tour une semblable,

et, de cette manière, chaque pièce applaudie était le germe d'une pièce nouvelle. Personne n'avait l'idée de réformer le genre, ou de le traiter d'une manière originale; on n'avait pas non plus le dessein d'imiter les poëtes dramatiques les plus célèbres; mais on s'abandonnait, en écrivant, aux impressions qu'on avait reçues. La mémoire, l'imagination et l'esprit de chaque auteur avaient chacun leur part dans ses productions, et ce qui pouvait s'y trouver d'original se perdait plus ou moins dans le caractère uniforme du genre. C'est ainsi que tous ces poëtes ont formé une école unique dans l'histoire de la littérature. Si leurs noms ne venaient au secours du critique qui examine leurs ouvrages, l'homme le plus versé dans la littérature espagnole se trouverait souvent embarrassé d'en distinguer les auteurs. Aussi n'était-il pas rare de voir plusieurs poëtes réunir leurs forces pour un travail commun, et de là sont venues les pièces désignées sur le titre comme l'ouvrage de deux ou trois génies (*de dos o de tres ingenios*). Peu d'auteurs, dans ce conflit de prétentions et de talens, eurent le bonheur d'obtenir une célébrité particulière et une place dans l'estime publique après Lope de Véga et Calderon. Ce petit nombre est cependant plus grand en

Espagne, que ne l'est, chez toutes les autres nations de l'Europe, celui des poëtes dramatiques estimés, si l'on en excepte les comiques français. Ceux qui ont mérité d'y être inscrits, ont lutté avec Calderon d'art et d'esprit dans la composition de leurs pièces, et ont tâché de l'emporter sur lui en régularité.

Les littérateurs espagnols ont recherché à quoi se monte le nombre de leurs pièces de théâtre, avec autant de soin que s'il était fort nécessaire de le savoir. Des trois mille huit cent cinquante-deux qu'indique la Huerta, la plupart sont de l'époque de Calderon. A la vérité, les pièces de Calderon même sont comprises dans ce nombre, et l'on y trouve aussi les titres d'une foule d'intermèdes qui n'ont guère pu coûter à leurs auteurs plus de deux heures de travail. Mais il faut observer qu'on n'a mis sur cette liste que les pièces de théâtre imprimées qui faisaient partie de la littérature, et il est très-vraisemblable que le nombre de celles qu'on n'a point imprimées est encore beaucoup plus grand; puisque les comédies du divin Lope de Véga lui-même se montent à plus de deux mille, et qu'on n'en a guère plus de trois cents d'imprimées.

Il serait sans doute intéressant d'analyser les

principaux de ces ouvrages dramatiques, et de les comparer avec ceux de Calderon; mais ce n'est pas ici le lieu de faire cet examen. Nous citerons seulement quelques-uns des contemporains de Calderon, qui ont lutté contre lui avec assez de gloire pour que nous soyons obligés d'indiquer au moins leurs différens genres de mérite.

La première place après Calderon appartient à Antonio de Solis, l'un des esprits les plus distingués de son siècle. Il avait dix ans de moins que Calderon, et il lui a survécu de quelques années. Il n'a pas borné son activité littéraire à ses travaux poétiques; la morale, la politique, l'histoire ont fait la principale occupation de son âge mûr. Cependant il n'en continua pas moins à publier des comédies de toute espèce qui furent toutes reçues avec applaudissement. Il a fait les prologues (*loas*) de quelques-unes des grandes pièces de Calderon, et paraît, d'ailleurs, avoir été lié d'amitié avec ce poëte supérieur à lui. La réputation de ses connaissances en politique et en histoire lui procura sous Philippe IV une place dans le ministère; et après la mort de ce monarque en 1665, on lui donna l'emploi lucratif de chroniste des Indes, c'est-à-dire, d'historien

des actions des Espagnols dans les deux Indes. Il écrivit en cette qualité sa célèbre histoire de la conquête du Mexique, dont nous parlerons plus au long à la fin de ce livre. Il finit par embrasser l'état ecclésiastique, et dès ce moment il s'occupa presque uniquement d'exercices de piété. Il mourut en 1686. Ses comédies ne montrent pas la même vivacité d'imagination que celles de Calderon; mais l'intrigue en est ingénieuse, la marche rapide et le style élégant, quoique les plaisanteries des valets y soient ce qu'elles sont dans les autres comédies espagnoles. Comme Antonio de Solis se laissait moins entraîner que Calderon par une imagination trop vive, ses compositions étaient plus régulières. Parmi ses comédies héroïques, on estime avec raison *le Château du Mystère* (*el Alcanzar del Secreto*). Dans ses comédies d'intrigue, il s'est donné plus de peine que Calderon pour varier les caractères de ses personnages. On en voit un exemple dans sa pièce intitulée *la Bohémienne de Madrid* (*la Gitanilla de Madrid*), qui est tirée en partie de la Nouvelle de Cervantes connue sous le même titre (1).

(1) On trouve plusieurs bonnes pièces d'Antonio de

Un talent supérieur à celui de Calderon pour le genre vraiment comique se montre dans les pièces d'Augustin Moreto, poëte laborieux, qui fut aussi en faveur auprès de Philippe IV, mais qui se fit ensuite ecclésiastique, et cessa de travailler pour le théâtre. Quelques-unes de ses pièces sont comiques d'un bout à l'autre, et sont en même temps des comédies de caractère, quoique dans la forme de la comédie d'intrigue espagnole. Dans sa pièce intitulée : *Celui qui viendra du dehors nous mettra dehors* (*de fuera vendra quien de casa nos echara*), il a peint les caractères d'une vieille coquette, d'un bon vivant militaire, et d'un docteur en droit poltron, pédant et amoureux, avec beaucoup de force comique, quoiqu'un peu en caricature. En général, Moreto est beaucoup moins éloigné que Calderon de la manière de Térence, qui devint dans la suite le modèle des poëtes dramatiques espagnols, lorsqu'ils eurent adopté les principes du théâtre français. Il faut convenir cependant que, dans les pièces de Moreto, les plaisanteries du *gracioso*, qui est en même temps le niais par

---

Solis, et entr'autres *le Château du Mystère* et *la Bohémienne*, dans le Théâtre espagnol de la Huerta.

excellence, sont souvent extrêmement mauvaises.

On voit la même disposition à se rapprocher du genre comique régulier dans Juan de Hoz, dont on ne sait rien autre chose, sinon qu'il est l'auteur de l'excellente comédie de *l'Avarice punie* (*el Castigo de la Miseria*), qui a beaucoup de ressemblance avec une des Nouvelles de Cervantes (1).

Tirso de Molina est un des poëtes dramatiques les plus féconds parmi les contemporains de Calderon. Son vrai nom était, à ce qu'on prétend, Gabriel Tellez. On lui attribue plus de soixante-dix pièces encore existantes. Il disputa à Lope de Véga et à Calderon le mérite des inventions hardies et ingénieuses, particulièrement dans ses comédies historiques et sacrées.

Les comédies d'intrigue, de Francisco de Rojas ou Roxas, chevalier de St.-Jacques, étaient mises, vers le milieu du dix-septième siècle, à côté de celles de Calderon, parce qu'elles satisfaisaient encore mieux le goût espagnol pour les intrigues

(1) Cette pièce est la première du Théâtre espagnol de La Huerta; elle appartient à la classe des comédies d'aventurier (*de figuròn*).

ingénieusement compliquées. La pièce qu'il a faite sous ce titre : *Où les sots jouent, le jeu est bon* (*Entre bobos andas el uego*), est encore regardée par les Espagnols comme une des meilleures de leur théâtre. Il ne fut pas aussi heureux dans les comédies héroïques : son *Mariage par vengeance* (*Casar se para vengarse*), est surchargé de phrases ampoulées.

Augustin de Salazar y Torres, qui fut élevé au Mexique, et vécut, après son retour en Espagne, à la cour de Philippe IV, était à la vérité un grand admirateur de Gongora, et dans une partie de ses poésies un gongoriste insupportable; mais il était aussi un des esprits les plus distingués de cette école d'affectation, et il s'est montré inventeur dans ses pièces de théâtre, en même temps qu'il a su, sans tomber dans la recherche, élever son style au-dessus de la trivialité des comédies ordinaires. Sa comédie héroïque intitulée : *Comment on se choisit un ennemi* (*Elegir al Enemico*), est pleine de beautés poétiques (1).

---

(1) Ses pièces de théâtre ont été imprimées dans le recueil de ses autres ouvrages, qui porte le titre de *la Cithara de Apolo* de D. Augustin de Salazar y Torres.

Antonio Mira de Mescua ou d'Amescua, ecclésiastique qui vivait à la cour de Philippe IV, ne doit pas être omis dans la liste des poëtes dramatiques de ce siècle. Une partie du public et des savans ont cru retrouver en lui un second Lope de Véga, et sa manière, en effet, se rapproche plus de celle de Lope de Véga que de celle de Calderon. Il est resté loin de son modèle; cependant il a montré dans ses comédies historiques et sacrées une grande fécondité d'invention; et ses conceptions grossières ne sont pas dénuées d'intérêt, quoiqu'elles soient toutes dans le genre favori du public espagnol. Dans son *Chevalier sans nom* (*el Caballero sin nombre*), on voit un ours sauvage paraître sur le théâtre.

Quant aux autres poëtes dramatiques qui ont été dans leur temps souvent cités de pair avec Calderon, tels qu'Antonio de Mendoza, Luis Vélez de Guevara, Alvaro Cubillo, Luis Coello, Philippe Godinez, Juan Matos Fragoso, etc., ce n'est que dans une histoire particulière du théâtre espagnol qu'il est à propos de citer leurs ou-

---

Madrid, 1692, 2 vol. L'éditeur était un ami du poëte et un parfait gongoriste, comme l'indique assez le titre du recueil.

vrages. C'est là aussi qu'il est à sa place de faire connaître les ouvrages plus anciens de Juan Ruiz d'Alarcon, de Guillen de Castro et autres, qui ont écrit dans les dernières années de Lope de Véga, et de donner quelques renseignemens bibliographiques sur les différens recueils de comédies espagnoles qui ont été publiés par différens auteurs. Il suffit de dire ici que presque tous ces recueils, qui datent pour la plupart du dix-septième siècle, ne sont que des spéculations de libraire. La plus grande partie offrent des traces nombreuses de la négligence et de la précipitation qui ont présidé à leur rédaction, et il n'y en a qu'un petit nombre où l'on reconnaisse une espèce de critique dans le choix des pièces qui les composent. Cependant, si l'on voulait faire l'histoire du goût national en Espagne et de la manière dont il s'est formé, il ne serait pas inutile de consulter ces recueils, pour y rechercher quelles étaient les pièces favorites de la nation dans une époque ou dans une autre : car les libraires les rédigeaient toujours d'après la vogue du moment. C'est pour cela qu'ils donnaient le titre de *Fameuse* à chaque comédie qu'ils imprimaient, de manière qu'au milieu du dix-septième siècle, cette épithète avait déjà perdu toute sa valeur.

Pendant cette période du règne presque exclusif de la poésie dramatique, l'histoire de la littérature en prose n'offre rien de bien frappant. Les écrivains qui restèrent fidelles au bon goût, n'imprimèrent aucune direction nouvelle à l'esprit de la littérature ; ils se contentèrent de maintenir avec une louable constance l'ouvrage commencé par leurs prédécesseurs, contre le parti qui s'efforçait d'introduire dans la littérature en prose, comme dans la poésie, le mauvais goût érigé en système.

L'éloquence romanesque avait cessé d'être en collision avec la véritable éloquence, elle formait un genre à part. Le public espagnol continuait d'être approvisionné de romans et de nouvelles, dont les auteurs sont presque tous demeurés obscurs. Quelques dames espagnoles contribuèrent pour leur part à enrichir la littérature de ces sortes d'ouvrages.

L'histoire fut maintenue à la distance où elle doit être du roman par les historiographes ou chronistes, dont les fonctions étaient partagées entre un plus grand nombre d'écrivains depuis que l'Espagne avait étendu ses possessions en Amérique et dans les Indes. Mais aucun de ces historiographes ne mérite d'être placé au rang

des grands modèles, excepté le seul Antonio de Solis, dont nous avons fait connaître ailleurs les succès comme poëte dramatique. L'ouvrage qu'il écrivit en qualité de chroniste des Indes est le dernier ouvrage classique en ce genre dont l'Espagne puisse se glorifier. Il a traité l'histoire de la conquête du Mexique (1), ce sujet si propre à séduire un historien poëte, et à le faire tomber dans la manière du roman, et il l'a traité dans la vraie manière de l'histoire. Qui ne saurait pas déjà qu'Antonio de Solis était un poëte célèbre, ne le devinerait jamais en lisant cet ouvrage. Il est impossible de distinguer avec plus de goût et de sagacité le ton qui convient à la prose du ton de la poésie. Mais Antonio de Solis était dans la maturité de l'âge lorsqu'il se fit les maximes d'après lesquelles il voulait écrire l'histoire. « Tous les ornemens de l'éloquence, dit-il dans sa préface, ne sont que des accessoires dans un ouvrage historique ; sa substance est la vérité. Quiconque dit les faits tels qu'ils sont, les dit bien : l'exacti-

(1) On a donné une belle édition de cet ouvrage, en deux volumes in-4°. Le titre est : *Historia de la Conquista de Mexico, por D. Antonio de Solis.* Madrid, 1776.

tude est l'élégance de l'histoire (1). » Si l'on voulait prendre cette maxime à la lettre, il en résulterait que le plus mauvais style est bon dans une histoire véridique; mais cette exagération d'Antonio de Solis venait d'une défiance *consciencieuse* de sa propre imagination : il ne croyait pas pouvoir pousser trop loin l'abnégation de lui-même pour rendre hommage à la vérité historique, et cette même exagération qu'il n'a mise que dans sa théorie, lui a été très-utile dans l'exécution de son ouvrage. Son talent de peindre et son goût exercé l'élevaient tout naturellement au-dessus de la sécheresse et de la trivialité du style de chronique, et s'il paraît n'avoir pas même réfléchi aux autres conditions essentielles que doit remplir l'historien, son ouvrage n'y a rien perdu. Comme poëte dramatique, il avait déjà l'habitude d'ordonner une suite d'événemens relativement à un même point de vue; il n'avait pas besoin d'une politique bien profonde pour décrire l'expédition héroïque de la petite troupe

(1) Los adornos de la eloquencia son accidentes en la historia cuya substancia es la verdad; que dicha como fue, se dize bien; siendo la puntualidad de la noticia la mejor elegancia de la narracion.

d'aventuriers, qui, sous la conduite de l'audacieux Cortez, renversa l'empire du Mexique; il suffisait de raconter une histoire semblable avec franchise et simplicité, pour en faire sentir l'intérêt philosophique, et c'est ce qu'a fait Antonio de Solis.

L'élégante simplicité du style de cet historien forme, avec le *gongorisme* qui commença dans ce temps à passer de la poésie dans la prose, un contraste qui est le dernier phénomène à remarquer dans la littérature espagnole. Il y avait déjà long-temps que les commentateurs pédantesques de l'inintelligible Gongora, écrivaient en prose avec une affectation ridicule; mais aucun esprit supérieur n'avait été infecté de cette contagion, avant que Laurent ou Balthazar Gracian fût devenu l'auteur à la mode. Les littérateurs ne rapportent aucune particularité de la vie de cet écrivain remarquable; on sait seulement qu'il mourut en 1652. Il paraît avoir caché lui-même son existence littéraire: car les ouvrages qui portent le nom de Laurent Gracian passent pour être de Balthazar Gracian, jésuite, et frère du premier. On ne sait rien de ce Laurent, si ce n'est qu'il a mis son nom aux ouvrages de son frère, qui sont en effet passablement jésuitiques. Ils

traitent en général de la morale du grand monde, de la théologie morale, de la poétique et de la rhétorique. Le plus volumineux est celui qui porte le titre pédantesque de *Criticon* (*el Criticon*). C'est un tableau allégorique et moral de la vie humaine divisée en périodes que l'auteur appelle *crises*. Ce livre prouve que Gracian aurait pu être un excellent écrivain, s'il n'avait voulu être un écrivain extraordinaire. On y reconnaît un esprit fin, qui s'élève, à plusieurs égards, au-dessus du vulgaire, mais qui, pour n'avoir rien du tout de vulgaire, est souvent forcé de renoncer au naturel et au sens commun. On y voit par-tout une grande dépense d'esprit, mais de l'esprit le plus alambiqué, qui s'exprime dans le langage le plus précieux ; et cette sorte d'esprit et de langage choque sur-tout dans un ouvrage dont l'objet est véritablement grand, puisqu'on y traite des rapports essentiels de l'homme avec la nature et avec son auteur. Il y a encore plus de recherche dans les petits écrits de Gracian, où il développe sa théorie des facultés intellectuelles (1), et de l'habileté qui fait réussir dans

---

(1) Il réduit tous les talens et toutes les facultés de l'esprit à deux facultés principales qu'il appelle *genio*

le monde ; cependant on y rencontre par fois des observations très-justes, exprimées très-intelligiblement. On lisait beaucoup autrefois son *Oracle manuel* (*Oraculo manual*), espèce de recueil de maximes utiles, mélange de bon et de mauvais, de saine raison et de subtilités sophistiques. Il n'y oublie pas le grand principe de

---

et *ingenio ;* ce qui fait qu'il est aussi difficile de traduire les distinctions dont il fait usage, que de traduire le mot français *esprit*. Ces deux facultés sont, selon lui, les deux axes de la gloire de l'homme de mérite. L'homme étant, comme on l'a dit, un monde en miniature (*microcosmos*), l'ame est son firmament, et le *genio* et l'*ingenio* sont ce qu'étaient dans la fable Atlas et Alcide ; ce sont eux qui donnent de l'éclat à tous les autres talens. Posséder l'un sans l'autre, c'est jouir d'une demi-félicité qui accuse la jalousie ou la négligence du sort.

Estos dos son *los dos exes del lucimiento discreto ;* la naturaleza los alterna y el arte los realça. Es el hombre aquel microcosmos y el alma su firmamento ; hermanados el genio y el ingenio, en verificacion de Atlante y de Alcides ; asseguran el brillar por lo dichoso y lo lucido a todo el resto de prendas. El uno sin el otro fue en muchos felicidad a medias, acusando la embidia o el descuido de la suerto. *El Discreto*, t. 1, p. 389.

la morale pratique des jésuites, *s'accommoder à tous* (*hazerse a todos*); ni sa maxime favorite, qui, pour être bonne, aurait besoin d'une interprétation différente, *ne sois vulgaire en rien* (*en nada vulgar*).

Le style peu *vulgaire* de Gracian était formé d'après des principes. Son livre sur l'art de penser et d'écrire avec esprit (*agudeza y arte de ingenio*), est utile comme document dans l'histoire critique de la littérature. Il y a renchéri à l'infini sur les distinctions subtiles et sur les antithèses, pour élever méthodiquement ses compatriotes au niveau d'un style tel que le sien. Il emprunte tous les exemples dont il se sert pour éclaircir ces préceptes, des poëtes italiens et espagnols, mais sur-tout de Marini, de Gongora et de Quévédo. Il n'est question dans tout son livre que de pensées spirituelles (*conceptos*), et Dieu sait quel cas il en fait! « La nature, dit-il, peut bien inspirer quelquefois de semblables idées à un esprit fin; mais c'est l'art qui le met en état d'en produire à volonté. Or, si celui qui sait seulement les comprendre est déjà un aigle, celui qui sait les produire est un ange: c'est une occupation digne des chérubins et au-dessus de l'humanité, qui nous élève à une des classes

supérieure des êtres (1). » Là-dessus il explique ce qu'il entend par *conceptos*, et il commence par dire que ces sortes de pensées sont indéfinissables, parce qu'elles sont pour l'esprit ce que la beauté est pour les yeux, et l'harmonie pour l'oreille. Il entre ensuite dans le détail des combinaisons multipliées par lesquelles on parvient à produire de belles pensées de toute espèce, comme pensées sentencieuses, pensées sentimentales, pensées héroïques, etc. Il examine les figures poétiques l'une après l'autre, et il définit, d'après les mêmes principes, le style de la véritable éloquence. Enfin il est impossible de lire aucun ouvrage où le bon goût et le bon sens soient maltraités avec plus d'art et de méthode.

Il est à remarquer que cet ouvrage de Gracian sur la rhétorique fut le seul, dans le dix-septième siècle, qui eut de l'influence sur le goût des hommes de lettres et sur celui du public.

Les lettres imprimées des hommes célèbres

---

(1) Si el percibir la agudeza acredita de aguila, el produzirla empeñara en angel; empleo de cherubines y elevacion de humbres, que nos remonta a extravagante hierarchia.

de cette période, sans en excepter celles de Quévédo, sont d'une formalité précieuse et d'une élégance compassée, où le gongorisme se fait aisément reconnaître. Les lettres même d'Antonio de Solis, quoique plus simples, n'ont pas la légèreté du vrai style épistolaire.

LIVRE III.

DEPUIS LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Ce troisième livre ne doit être considéré que comme un supplément abrégé aux deux livres précédens. Quand ce serait même une tâche moins triste à remplir que de montrer par quels degrés une nation pleine de génie est descendue de la hauteur d'une existence littéraire indépendante et glorieuse, à l'imitation servile et indigente de formes étrangères, jusqu'à ce qu'enfin l'esprit national se réveillant avec l'amour de la patrie, recommençât, mais lentement, à ranimer l'ancienne littérature, l'objet que nous nous sommes proposé ne nous permettrait pas de prendre ce travail sur nous. Notre but principal ayant été de constater historiquement le développement et les progrès du génie et du goût en Europe, dans

les temps modernes, nous nous trouvons dispensés par là de citer en particulier tous les ouvrages médiocres quoique recommandables par quelque espèce de mérite, productions énervées d'une littérature en décadence, ou qui se relève avec lenteur. Il n'a point paru en Espagne, dans le dix-huitième siècle, de poëte qui ait fait époque comme Métastase en Italie; et si la littérature espagnole en prose s'est relevée dans cette période, ce n'a été qu'en imitant la littérature française.

Il est à peine nécessaire d'observer que nulle ligne de démarcation sensible ne peut être tracée entre cette période et la précédente. Quand les lumières s'éteignent peu à peu, personne ne saurait fixer le moment où l'obscurité a commencé. Il n'est pas plus facile de marquer d'une manière précise l'époque de la régénération littéraire des Espagnols, car aucun phénomène remarquable ne l'a signalée. Nous sommes donc forcés de poser ici des limites indécises, et de conduire l'histoire de la décadence de la littérature espagnole jusqu'à une époque indéterminée du règne de Charles II (de 1665 à 1700). Nous ferons entrer dans ce dernier livre quelques poëtes dramatiques qui, au commencement du

dix-huitième siècle, ont soutenu encore l'honneur du théâtre espagnol; et ceux-ci nous fourniront une transition naturelle pour passer aux écrivains qui ont annoncé l'aurore d'un meilleur temps.

Nous diviserons ce livre en trois sections. La première contiendra en général l'histoire de la décadence complète de l'esprit national dans la littérature espagnole; dans la seconde, nous ferons un exposé succinct de ce que la littérature a offert de remarquable depuis le règne de Charles II jusqu'aux premières années du règne de Charles III; dans le troisième nous esquisserons d'une manière plus abrégée encore les événemens récens qui ont fait prendre, dans les dix dernières années du dix-huitième siècle, une nouvelle direction à la littérature espagnole.

SECTION PREMIÈRE.

Histoire générale de la Littérature espagnole pendant cette période.

Dans le siècle des trois Philippe, de 1556 jusqu'à 1665, dans ce siècle qu'on peut appeler l'âge d'or de la littérature espagnole, l'esprit na-

tional, ainsi que les forces de la nation, avait cédé peu à peu à l'influence d'un système de gouvernement calculé pour le détruire. Sous Charles II, les plaies de l'état qui saignaient depuis longtemps, commencèrent à se corrompre d'une manière effrayante. La valeur espagnole avait fait des prodiges dans toutes les parties du monde pour soutenir les mesures désastreuses d'un ministère despotique; mais la ruine de l'état n'en paraissait pas moins certaine. Les trésors immenses que l'Amérique faisait refluer en Espagne étaient la proie des étrangers; le plus riche empire de l'Europe était abîmé de dettes. L'agriculture et l'industrie languissaient sur-tout dans les parties intérieures de la monarchie, où, à la vérité, le spectacle d'une cour fastueuse repaissait encore l'orgueil castillan de quelques douces illusions, mais où l'on ressentait aussi plus directement chacun des coups portés à la nation entière. La possession de la moitié de l'Amérique avait coûté des milliers d'habitans à la mère-patrie, tandis que l'expulsion des Maures lui en avait déjà enlevé plus d'un demi-million. Le règne des trois Philippe n'avait presque été qu'une longue guerre. Des levées de troupes continuelles, des impôts toujours plus oppressifs, avaient tellement

épuisé les forces de la nation, qu'elles manquèrent enfin au gouvernement qui en avait abusé, et que chaque sacrifice arraché par les circonstances ne servit plus qu'à s'attirer de nouvelles humiliations. Ainsi l'on vit le petit royaume de Portugal secouer le joug de l'Espagne et redevenir un état indépendant; ainsi, des torrens de sang espagnol avaient coulé dans les Pays-Bas pour triompher de la liberté des Provinces-Unies, et les Provinces-Unies étaient libres et florissantes, tandis que l'Espagne s'anéantissait. Le génie seul parut ne rien ressentir des disgraces de l'état, aussi long-temps que l'Espagne conserva le simulacre de son ancienne grandeur; mais ce simulacre même s'évanouit à la mort de Philippe IV. La reine douairière, tutrice d'un roi de cinq ans, et gouvernée par le jésuite allemand Neidhardt, insulta aux derniers restes d'esprit national qui animaient encore le peuple et la noblesse. A peine le jésuite Neidhardt eut-il été chassé par le parti de D. Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV, qu'il fallut céder à la France une partie considérable des provinces que l'Espagne avait conservées dans les Pays-Bas. Dans le même temps, une république de corsaires, l'association singulière des flibustiers, se formait

dans les Antilles, et considérait déjà l'Amérique espagnole comme une proie qui lui était dévolue. L'avénement du faible Charles II au trône n'apporta aucun soulagement aux maux de la nation; son règne, au contraire, est la période la plus affligeante de l'histoire d'Espagne.

Ce ne fut un malheur ni en politique ni en littérature, que le testament de Charles II eût fait monter un prince français sur le trône d'Espagne. On peut déplorer seulement cette guerre de douze années, en partie guerre civile, qui menaça de consumer les dernières forces de la nation, avant que ce nouveau Philippe pût s'asseoir tranquillement sur le trône. Du reste, ce prince, naturellement bon, brave et profondément religieux, appartenait déjà par son caractère à la nation qu'il devait gouverner. Il ne songea nullement à transplanter en Espagne la littérature française qui avait déjà de l'influence sur le reste de l'Europe. Les étrangers qui eurent du crédit à sa cour, et dont l'élévation fut un sujet de mécontentement pour les Espagnols, n'étaient pas des Français, mais des Italiens ou des Irlandais. En général, l'esprit français n'eut d'influence, pendant ce règne, que sur la politique vacillante du cabinet

de Madrid. Le changement de dynastie n'occasionna aucune révolution dans la littérature; ce que Philippe V fit pour en avancer les progrés d'après le modèle de la littérature française, se borna à la louable institution des académies royales, parmi lesquelles l'académie d'histoire, et sur-tout l'académie de la langue et de la littérature espagnole (*real academia española*), se sont distinguées par d'utiles travaux. Mais cette dernière académie elle-même, instituée en 1714, n'eut jamais dessein d'ôter à l'éloquence et à la poésie nationale leur ancien esprit et leurs formes particulières. Le perfectionnement de la langue espagnole fut le principal objet de ses soins, et elle en a prouvé le succès par son excellent dictionnaire. Si quelques membres de cette académie se sont efforcés de réformer le goût national sur le goût français, ce qu'ils ont fait pour cela leur appartient en propre. D'ailleurs, ils ne faisaient que suivre l'exemple de tout ce qui prétendait en Europe à ce qu'on appelait alors la *politesse;* et si l'on voulait voir dans ces novateurs un parti de littérateurs courtisans, il faudrait reconnaître un parti semblable dans les autres cours de l'Europe, où le ton français était ex-

clusivement le ton de la bonne compagnie, et, comme tel, celui que les écrivains en prose et en vers se faisaient honneur d'imiter.

Ce fut par la seule force des choses que le goût français pénétra dans la littérature espagnole, lorsque le siècle de Louis XIV imposait au monde entier par son éclat. Mais la littérature française aurait eu, sans doute, une influence plus heureuse sur la littérature espagnole dont la gloire avait devancé la sienne, si, à cette époque, l'esprit national avait moins perdu en Espagne de son antique énergie. Alors, au lieu de cette troupe d'imitateurs et de critiques jugeant sur la foi d'autrui, on aurait vu des hommes d'un goût vraiment éclairé se joindre aux hommes de génie pour faire marcher la littérature espagnole de pair avec la littérature française; pour apprendre des Français en quoi consiste la véritable élégance, sans sacrifier à l'élégance des beautés d'un ordre supérieur. Mais le temps de la force était passé, et l'orgueil qui survivait à la puissance ne voulait point renoncer à des prétentions qu'il ne pouvait plus soutenir. On vit alors deux partis se former en Espagne. L'un, composé des gens bien élevés et de *bonne compagnie,* avait honte en quelque manière de l'ancienne littérature

nationale; cependant il cherchait à prouver qu'on pouvait encore trouver des beautés dans cette ancienne littérature, même en les appréciant selon les principes du goût français. Ce parti voulait en même temps, pour ne pas laisser les Français exclusivement en possession du domaine du goût, perfectionner la littérature et sur-tout le théâtre espagnol, par des traductions et des imitations d'ouvrages français. Le second parti était le parti national, qui, excité par le désir de braver les novateurs, affichait un attachement plus opiniâtre que jamais à l'ancien goût et même à l'ancienne grossièreté, et ce parti resta, comme il l'avait toujours été, le véritable public espagnol. S'il manqua pendant quelque temps de défenseurs et d'organes parmi les gens de lettres, s'il fut obligé de souffrir que ses anciens favoris, particulièrement Lope de Véga et Calderon, fussent injuriés publiquement par des littérateurs qui se disaient aussi patriotes, et ne fussent défendus publiquement par personne, il n'en persista pas moins dans son sentiment. Même au milieu du dix-huitième siècle, à l'époque la plus critique de la lutte du goût national contre une influence étrangère, le théâtre espagnol n'abandonna jamais ses anciennes formes. A la vérité, d'autres

formes s'y mêlèrent, et le théâtre espagnol présenta presque la même bigarrure qu'offre aujourd'hui le théâtre allemand : on y vit alternativement paraître tantôt des comédies dans l'ancienne manière, tantôt des pièces traduites ou imitées du français, et jusqu'à des pièces anglaises; et s'il entrait dans ce mélange une quantité un peu moindre d'élémens hétérogènes que dans le mélange admis sur le théâtre allemand, où il n'a jamais régné de genre vraiment national, ces parties hétérogènes, ces pièces françaises ou anglaises en contrastaient d'une manière plus frappante avec les pièces espagnoles. Mais après que cette crise fut passée, et que le goût national eut prouvé qu'il était indestructible, le théâtre espagnol, et en général l'ancienne poésie de la nation, trouva de courageux défenseurs parmi les critiques et les gens de lettres. Ainsi triompha encore une fois la persévérance opiniâtre de la nation espagnole, à qui ses rois laissaient volontiers son indépendance en matière de goût.

L'introduction d'un goût étranger dans la littérature fut favorisée par l'introduction des mœurs françaises qui s'accréditèrent en Espagne comme dans les autres pays de l'Europe, mais là moins qu'ailleurs par l'autorité de la cour. Celle-ci con-

serva le cérémonial antique, et même l'ancien costume national ne fut abandonné que peu à peu. Les combats de taureaux demeurèrent l'amusement favori du peuple et des grands; mais on ne célébra plus ces *actes de foi solennels* (*autos de fe*) (1), où l'inquisition se montrait dans son appareil le plus imposant, et où les Juifs et les hérétiques étaient brûlés en cérémonie à la grande édification des spectateurs. La dernière de ces horribles fêtes fut célébrée à Madrid en 1680, avec une pompe extraordinaire, pour satisfaire au pieux désir du roi Charles II qui l'avait demandée. Les Bourbons qui occupèrent ensuite le trône d'Espagne, quoique zélés catholiques, montrèrent leur constante aversion pour des actes de foi de cette nature; d'ailleurs, depuis que les troubles de la réformation étaient passés, la religion ainsi que les mœurs avait pris par-tout en Europe un caractère plus doux. Le public espagnol s'opiniâtra plus long-temps à conserver ses comédies sacrées; elles ne furent abolies qu'en 1765 par une ordonnance royale, parce qu'elles

(1) Il est assez singulier que le mot espagnol *auto de fe* ait passé dans toutes les langues de l'Europe avec la préposition portugaise *da*.

étaient un sujet de dérision pour les étrangers.

Enfin, vers le milieu du dix-huitième, la littérature savante prit le dessus en Espagne comme dans toute l'Europe sur la littérature proprement dite. La philosophie des encyclopédistes français, en portant un coup mortel au fanatisme, frappa aussi sur l'enthousiasme poétique. L'esprit de cette philosophie expérimentale, qui cherche dans un amas de faits la dernière raison de la faculté de connaître, et les principes de toutes les sciences, s'introduisit dans la littérature espagnole. Ce n'était pas, sans doute, sous de tels auspices que la poésie pouvait renaître dans son ancien éclat; mais la prose y gagna sous quelques rapports: elle fut consacrée à répandre des connaissances utiles, et la critique acquit du moins le mérite négatif d'arrêter les progrès du mauvais goût et du faux bel esprit.

SECTION II.

Décadence de l'ancienne Littérature; influence du goût français.

Le règne de Charles II vit encore fleurir la dernière branche de la poésie nationale. Le théâtre français, dont la gloire ne faisait que de naître,

n'avait pas encore acquis d'influence sur le théâtre espagnol. Plusieurs poëtes laborieux enrichirent la littérature espagnole de nouvelles pièces dans la manière de Calderon; il est juste de leur donner ici la première place.

Les pièces de Francisco Bancas Candamo jouissaient à la fin du dix-septième siècle d'une faveur particulière. Candamo, gentilhomme des Asturies, mort en 1709, travailla pour le théâtre de Madrid, et reçut pendant quelque temps une pension de Charles II; cependant il mourut dans l'indigence. On cite avec distinction sa pièce intitulée : *l'Esclave aux chaînes d'or* (*el Esclavo en grillos de oro*). Le sujet en est pris de l'histoire de l'empereur Trajan. Le bizarre mélange du costume romain avec le costume romanesque qu'offre cette comédie héroïque, ne doit pas être reproché à l'auteur. Depuis Lope de Véga, les sujets tirés de l'histoire ancienne n'osaient paraître sur le théâtre que sous un déguisement semblable; mais on ne peut excuser de même les longs et fades discours que le poëte met dans la bouche de Trajan, quoique ces discours soient en vers assez harmonieux. Ce qu'il y a de mieux dans cette pièce, ce sont les scènes purement du genre romanesque.

Dans la comédie d'intrigue, il faut distinguer Antonio de Zamora, gentilhomme de la cour de Madrid. Sa pièce de *l'Ensorcelé* (littéralement : *l'Ensorcelé par force, el Hechizado por fuerza*), est une des plus gaies, et en même temps une des plus régulières du théâtre espagnol. On peut même la compter parmi les comédies de caractère; du moins les deux principaux caractères de la pièce, quoique un peu chargés, sont-ils bien conçus et bien soutenus. L'un est celui d'un vieillard bizarre, qui se fait honneur de sa bizarrerie comme d'une sagesse consommée, qui se moque de tout le monde, dont chaque parole est un sarcasme, et qu'on amène cependant à consentir à un mariage en lui persuadant qu'il est ensorcelé. L'autre caractère est celui d'un médecin amoureux, qui est obligé de jouer son rôle dans la farce de l'ensorcellement prétendu, et qui est trompé, comme le vieillard, par les malignes jeunes filles dont il sert les desseins malgré lui.

Joseph de Cañizarès, qui vivait aussi à la cour de Madrid, a fourni un grand nombre de pièces au théâtre. Il a travaillé sur-tout dans le genre particulier de comédie d'intrigue, que les Espagnols appellent *comedia de figuròn*. On estime

encore aujourd'hui son *Domine Lucas*, pièce à caractères, qui est une des plus régulières du théâtre espagnol, quoique dans l'ancien style national, et qui, de plus, est très-comique. On pourrait l'intituler *le Pédant gentilhomme*. Tel est en effet le caractère du *Domine Lucas*, étudiant à l'université de Salamanque, sot, pédant et très-entiché de sa noblesse. Ce personnage contraste d'une manière plaisante avec un vieil oncle, brave homme et homme de bon sens, mais qui a l'habitude d'égayer ses discours par des phrases latines du *corpus juris*, et un vieux domestique qui s'aide aussi de quelques mots latins quand il ne sait plus que dire. Une des filles du vieil oncle, dont la sottise sympathise fort bien avec celle du *Domine Lucas*, finit par devenir sa femme, tandis que l'autre sœur, à laquelle il prétendait, lui est enlevée par un amant plus spirituel. L'auteur n'a pas mis, à la vérité, beaucoup de finesse dans la peinture de ces différens caractères, mais ils sont dramatiques et vraiment comiques.

La liste des richesses du théâtre espagnol ne contient, outre ces pièces, qu'un petit nombre d'autres, qui sont réellement nationales, malgré la régularité que présentent plusieurs d'entr'elles.

Il se peut qu'un bruit vague de la régularité du théâtre français eût déjà pénétré en Espagne; mais il n'est nullement vraisemblable qu'il ait influé dès-lors sur les poëtes dramatiques espagnols, puisqu'on trouve parmi les comédies plus anciennes, telles que les comédies d'Antonio de Solis et de Moreto, des pièces aussi régulières que celles Zamora et de Cañizarès. D'ailleurs ces derniers ne se sont pas assujettis plus que leurs devanciers à mettre constamment la même régularité dans toutes leurs pièces. On retrouve encore chez eux l'ancien théâtre. Les jeunes officiers, dont quelques-uns remplissent le rôle d'étourdi ou de petit-maître, y discourent encore de leurs aventures de Flandre; on y joue encore de la guitare; enfin, on n'y aperçoit aucune trace des mœurs françaises. De temps en temps, il est vrai, on y entend un mot ou une phrase française, mais ce mot est toujours dit en plaisantant (1).

Tout ce que la poésie espagnole a produit pen-

---

(1) Par exemple, le mot *madamisela* du français *mademoiselle*. Cervantes s'était déjà servi du mot *madama*, mais, de même, en y attachant une idée badine.

dant cette période dans tout autre genre que le genre dramatique, n'a obtenu aucune célébrité. Cependant il serait injuste de passer sous silence quelques poëtes qui continuèrent à faire des vers dans l'ancienne manière nationale, et dont les ouvrages, au moins sous ce rapport, ne sont pas sans intérêt. Le plus remarquable de ces exemples est celui d'une américaine espagnole qui vivait au Mexique, et qui y jouissait d'une grande réputation dans les dernières années du dix-septième siècle. Elle s'appelait Dona Juana Inez de la Cruz. Elle est surnommée la dixième muse sur le titre de ses ouvrages, qui au reste n'ont pas été publiés par elle (1). On ne sait de sa vie que ce qu'elle nous en apprend dans ses vers. Elle était religieuse; on voit, par la préface en vers qu'elle a mise au devant de ses poésies, qu'elle était d'une santé délicate; et l'on voit par ces dernières qu'elle était en liaison d'amitié avec le vice-roi et les autres grands seigneurs du Mexique, et qu'on recourait à ses talens, pour célébrer toutes les fêtes religieuses et autres. Quoique ces talens

---

(1) Voici le titre de la troisième édition de ce recueil: *Poemas de la unica poetisa americana, musa decima, Soror Juana Inez de la Cruz, etc.* Barcelona, 1691.

fussent dénués de goût, il n'en est pas moins vrai qu'Inez de la Cruz s'est élevée sensiblement au-dessus de la poésie ordinaire des femmes, et il est hors de doute qu'elle n'ait droit à la première place parmi les femmes-poëtes de l'Espagne. Cette place, à la vérité, n'est pas très-brillante : car les dames espagnoles en général se sont peu distinguées dans la carrière des lettres ; mais, par cette raison même, il est remarquable que le talent, étouffé en Espagne dans le bouton, ait produit au moins quelques fleurs sous le ciel de l'Amérique. D'ailleurs, ce qui distingue les ouvrages d'Inez, c'est quelque chose de mâle dans le caractère de son talent. Cette spirituelle religieuse avait encore plus de force dans l'imagination que de sensibilité dans le cœur, et quand elle invente, ses inventions sont toujours hardies. Ses ouvrages sont d'un mérite très-inégal, et l'on y sent le manque de goût et de connaissances littéraires ; mais il ne faut pas oublier qu'elle faisait des vers presque aussi vîte que Lope de Véga, et qu'elle les faisait pour son plaisir, car la gloire d'auteur ne l'intéressait guère. Le recueil de ses poésies, qui paraissent avoir été imprimées pour la première fois par les soins de la vice-reine du Mexique, remplit plus de vingt-cinq feuilles in-4°.

Ses sonnets sont des jeux d'esprit dans l'ancienne manière, ou des réflexions morales exprimées en antithèses. Elle en a fait aussi de burlesques en bouts rimés, qui ont bien toute la hardiesse nécessaire au genre, et quelquefois même la grossièreté qui ne lui est pas nécessaire. Plusieurs de ses romances expriment l'état d'une ame qui cherche à se faire illusion et s'efforce d'imaginer qu'elle est heureuse (1). Une grande partie des

(1) Voici les premiers couplets d'une des romances de cette religieuse :

Finjamos que soy feliz,
Triste pensamiento, un rato.
Quizà podreis persuadirme,
Aunque yo sè lo contrario.

Que, pues solo en la aprehension
Dizen que estrivan los daños;
Si os imaginais dichoso,
No sereis tan desdichado.

Sirvame el entendimiento
Alguna vez de descanso;
Y no siempre estè el ingenio
Con el provecho encontrado.

Todo el mundo es opiniones,
De pareceres tan varios,

vers d'Inez sont des ouvrages de circonstance; mais c'est dans ses poëmes dramatiques qu'elle s'est abandonnée à toute son imagination. Elle n'a pas fait, cependant, de comédies proprement dites; mais on trouve dans ce recueil une suite de prologues conçus avec hardiesse, et à la fin un grand *auto* allégorique, fort supérieur à tous ceux de Lope de Véga. Il est intitulé *le Divin Narcisse,* nom sous lequel l'auteur dé-

---

Que lo que el uno que es negro,
El otro prueba que es blanco.

Traduction.

« Un moment, ô ma triste pensée! fais-moi rêver que je suis heureuse. Encore que je sache le contraire, peut-être réussiras-tu à me persuader.

» S'il est vrai que les maux ne sont que dans l'imagination, celui qui peut s'imaginer qu'il est heureux ne saurait être tout-à-fait infortuné.

» Que le don de l'intelligence me serve quelquefois à me délasser de mes peines, et que l'esprit ne soit pas toujours un avantage funeste au bonheur.

» Le monde entier n'est fait que d'opinions, et leurs apparences sont si diverses, que de la même chose dont l'un prouve qu'elle est noire, l'autre peut prouver qu'elle est blanche. »

signe l'époux céleste. Aucun poëte espagnol n'avait encore osé revêtir aussi hardiment d'une enveloppe mythologique les idées religieuses du catholicisme (1). Il est impossible de donner en peu de mots une idée claire de ce poëme : c'est une composition monstrueuse, pleine de mauvais goût et d'extravagances, mais qui étonne par sa singularité, et où l'on trouve plusieurs scènes vraiment poétiques, qui forcent de rendre hommage au génie de l'auteur, tout en faisant regretter qu'elle en abuse à ce point. Après cet *auto*, ce qui mérite le plus d'attention dans les ouvrages d'Inez, ce sont ses chansons ou cantiques sacrés, dans l'ancienne manière espagnole, et un petit nombre de cantates. Toutes ces pièces de vers sont pleines d'idées les unes bizarres, les autres élevées et touchantes ; et toutes, à ce qu'on en rapporte, ont été chantées dans les églises de Mexico. Il y a dans ce nombre quelques hymnes en latin qui paraissent aussi être d'Inez. Un écrivain qui entreprendrait de faire l'histoire poétique du catholicisme, ne doit pas négliger d'étudier ces ouvrages et ceux du même genre.

---

(1) L'auteur paraît avoir oublié ici le Polyphême de Perez de Montalvan.

Ce qui prouve clairement combien le goût français avait peu d'influence sur la poésie espagnole, même au commencement du dix-huitième siècle, c'est l'autorité qu'avait conservée le gongorisme. Il semblait que, dans ce temps, les hommes d'un rang distingué, qui, selon la coutume de leurs aïeux, continuaient à cultiver les arts et les sciences, regardassent la manière des Gongoristes comme la seule noble et la seule digne d'eux. C'est dans ce style, par exemple, que D. Eugenio Gerardo Lobo, commandant de la ville et de la citadelle de Barcelone, composa, dans ses loisirs, quantité de poésies tant sacrées que profanes, qui furent réimprimées plusieurs fois. Une nouvelle édition, qui parut en 1758, est dédiée par l'éditeur à une image miraculeuse de la Vierge, avec toutes les formalités d'une épître dédicatoire ordinaire. La sainte Vierge, en qualité de reine du ciel, y est traitée de *Votre Majesté;* et c'était au milieu du dix-huitième siècle, lorsqu'un parti composé de gens de lettres instruits et de gens du grand monde, avait, depuis long-temps, rendu hommage à la littérature française, qu'on faisait en Espagne de pareils ouvrages et de pareilles dédicaces, et que personne n'en était choqué.

En revanche, dès le commencement du dix-huitième siècle, le goût français s'introduisit dans l'académie espagnole, et cet événement, qui ne fut pas un simple hasard, fait une espèce d'époque dans l'histoire de la littérature.

Ignazio de Luzan, dont l'autorité fut invoquée depuis par la plupart des critiques espagnols, doit être regardé comme le grand fondateur de l'école française en Espagne. Il était de l'académie royale, de l'académie d'histoire, de l'académie de peinture, sculpture et architecture, et en même temps conseiller d'état et ministre du commerce; il joignait à tous ces titres une érudition peu commune; il était très-versé dans la littérature ancienne; il avait sur-tout étudié avec soin la poétique et la rhétorique d'Aristote, et les ouvrages de Cicéron sur l'art oratoire. Il aimait la poésie, et faisait des vers espagnols tournés avec élégance. Et comme il avait autant de bonne-foi que de lumières, ce que ses ouvrages prouvent fort bien, l'orgueil national ne l'empêcha point d'acquérir une connaissance exacte de la littérature française, et de la comparer, sans prévention, avec la littérature de son pays. Il faut se rappeler encore, si l'on ne veut s'exposer au risque d'être injuste à son égard, que Lu-

zan n'avait pas trouvé l'ombre de saine critique dans les théories littéraires de sa nation ; que les poëtes espagnols même, qui avaient eu le sentiment le plus juste de la beauté poétique, avaient professé les opinions les plus fausses sur l'essence de la poésie ; que les plus corrects d'entr'eux n'avaient été préservés des écarts de l'imagination et des abus de l'esprit, que par une espèce d'instinct et l'imitation des bons modèles; et qu'au temps de Luzan, les seules règles de critique qui fussent enseignées méthodiquement en Espagne, sortaient de l'école de Gongora, et ne faisaient que réduire en art le mauvais sens et le mauvais goût. Dans de telles circonstances, il était naturel qu'un espagnol éclairé fût séduit par l'élégante correction des poëtes français, et qu'un érudit s'en laissât imposer par l'autorité d'une critique qui s'appuyait de celle des classiques anciens, et qui, pour dernier retranchement, opposait à ses adversaires la poétique d'Aristote et des argumens tirés de la morale. Ce ne fut donc point par médiocrité d'esprit, que Luzan se déclara le partisan de l'école française, et qu'il entreprit de réformer, d'après les règles de cette école, le goût de sa nation. Mais le vrai sentiment de la poésie manquait à ses talens, quelque

variés qu'ils fussent. Il avait un sens très-sûr pour l'élégance et les formes poétiques du style ; il n'en avait pas pour l'énergie et l'abondance du génie poétique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait méconnu dans sa théorie, l'essence et le but de la poésie, et qu'il ait confondu la destination du poëte avec celle du moraliste et de l'orateur.

Luzan écrivit dans ce sens sa célèbre poétique, qui devait donner une forme toute nouvelle à la littérature de son pays. Elle parut à Saragosse en 1737 (1), et elle a été, depuis ce temps, le code auquel tous les critiques espagnols s'en sont référés pour motiver leurs décisions dans les cas douteux. C'est un ouvrage plein de bon sens et d'érudition, très-détaillé, parce que le premier besoin de l'auteur était de se faire comprendre, mais sans inutilités, et écrit avec autant de simplicité que d'élégance. Il ne faut pas y chercher des vérités neuves : Luzan lui-même, pour appuyer ses préceptes, allégua leur respectable

(1) Le titre de cette édition, la seule dont nous ayons eu connaissance, est : *La Poetica, o Reglas de la Poesia en general, y de sus principales especies, por D. Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea.* Zaragosa, 1737. C'est un in-folio de 503 pages.

ancienneté. Sa théorie, dit-il expressément, n'est dans le fond que celle d'Aristote, le plus grand des philosophes. C'est pour avoir négligé d'étudier cette théorie, que l'Espagne s'est vue inondée de cette multitude de productions parasites qui défigurent sa littérature. Par cette raison, dût-il être traité de pédant, il croit bien mériter de la littérature espagnole, en renouvelant et en appliquant avec justesse les principes anciens, et seuls véritables du goût, qui ont été depuis longtemps reconnus pour tels et adoptés par les critiques les plus éclairés des autres nations. Après Aristote, Luzan cite à l'appui de ses préceptes des observations critiques de plusieurs écrivains français, tels que Rapin, Corneille, Crousaz, Lamy et madame Dacier. Il s'est servi aussi des ouvrages italiens de Muratori et de Gravina. Il cite par leurs noms tous ces écrivains et d'autres écrivains étrangers. Ce qui a dû le plus surprendre les Espagnols, ce sont des passages d'auteurs français que Luzan a insérés en français dans ses notes. Ce phénomène était inoui dans la littérature espagnole, et, quelque peu considérable qu'il puisse paraître, il prouve l'autorité que la langue française commençait à prendre en Espagne.

Ce qui manque à la poétique de Luzan du

côté de la nouveauté des principes, est compensé par la nouveauté de l'application de ces principes à la littérature espagnole. L'ordonnance des différentes parties de son ouvrage appartient aussi presque entièrement à l'auteur, et dans la manière dont il développe sa théorie, on reconnaît l'homme de sens qui possède bien son sujet et sait le mettre en œuvre, quoiqu'il ne fasse que donner une forme nouvelle à ce que d'autres ont fait avant lui. Tout l'ouvrage est divisé en quatre parties ou livres. Dans le premier, l'auteur traite, selon ses idées, de l'origine, des progrès et de l'essence de la poésie (*origen, progressos y essencia de la poesia*). Dans le second, il veut faire comprendre son utilité et son agrément (*utilidad y deleyte de la poesia*). Le troisième traite avec détail de la tragédie, de la comédie, et des autres espèces de poëmes dramatiques. Le quatrième livre traite de la poésie épique. On voit par cette division, que la poétique de Luzan n'est qu'une copie très-imparfaite de la poétique d'Aristote, et ne peut pas être regardée plus que celle-ci comme une poétique complète. Luzan n'est pas allé plus loin à cet égard que Lopez Pinciano, qui avait déjà vu avant lui un simple fragment dans la prétendue

poétique d'Aristote. Il est assez singulier qu'il ne fasse aucune mention de cet ouvrage remarquable, antérieur au sien de près d'un siècle et demi; mais il est possible qu'il n'en ait pas eu connaissance. Au reste, en deçà des limites de sa division systématique, Luzan a marché appuyé sur lui-même. Ce n'est pas ici le lieu de le suivre pas à pas dans sa marche; mais comme son livre est important, au moins par l'influence qu'il a eue sur ses compatriotes, il est utile de faire connaître la manière dont ce critique a entendu les principes d'Aristote et l'application qu'il en a faite à la littérature de sa nation.

Dans son commentaire de la poétique d'Aristote, Luzan part du même faux principe qui a égaré tant de critiques français : il envisage la poésie immédiatement par son côté moral; non pas en examinant si elle est contraire ou non à la moralité, ce qui serait très-raisonnable, mais en la considérant comme un art auxiliaire de la morale proprement dite, et qui peut lui rendre des services d'autant plus grands, que son but est tout à la fois de plaire et d'être utile (1). Trompé

(1) C'est ainsi, dit-il, qu'Homère a fait son Iliade dans la vue de donner aux hommes des leçons de morale,

par cette idée gothique, qu'il étayait d'un passage mal entendu d'Horace, et qui est née d'ailleurs avec la littérature moderne, il ne pouvait s'élever à l'idée générale de l'activité de l'esprit dans le domaine du beau, ni comprendre que cette activité de l'esprit, sous certaines conditions, a déjà par elle-même une valeur morale, puisqu'elle perfectionne et agrandit l'existence de l'homme. Luzan, une fois engagé dans cette fausse route, devait naturellement se faire une idée très-incomplète du beau en poésie. Le naturel et l'élégance formaient pour lui l'idée sommaire de toute espèce de mérite poétique. D'après ces principes, l'imagination n'était que le ministre de l'esprit qui amuse, ou de la raison qui instruit; ou, en d'autres termes, satisfaire le goût en amusant l'esprit et en éclairant la raison, était le but le plus élevé que le poëte pût avoir en vue. La

---

de politique, et même de philosophie naturelle et de théologie, rendues sensibles par des exemples, et mises à la portée des esprits les plus vulgaires : (Con esto intento escribiò Homero sus poemas, explicando en ellos *a los entendimientos los mas bassos* las verdades de la moral, de la politica, y tambien de la philosophia natural y de la theologia.)

véritable poésie, cet essor hardi de l'imagination vers un monde idéal plus beau que le monde réel, où le poëte va puiser l'esprit vivifiant dont il anime ses imitations de la nature, ne fut plus qu'un accessoire, un ornement de la poésie dont l'essence était l'élégance et le naturel.

Ainsi, l'utilité et le plaisir sont dans la poétique de Luzan les deux pivots sur lesquels roule toute sa théorie. Il est aisé de voir combien de choses bonnes et vraies on pouvait tirer de ces principes par rapport à la littérature espagnole. Luzan soutient avec force la cause de la nature et de la raison contre la secte des Gongoristes. Il expose sans ménagement le côté faible de Lope de Véga; et les exemples qu'il tire de ce poëte pour montrer en quoi il offense la nature et la raison, prouvent bien ce qu'ils doivent prouver. Mais Luzan paraît n'avoir jamais réfléchi que le génie, malgré ses égaremens, a encore des droits à l'estime, et que dans bien des cas, ses égaremens mêmes sont préférables à une froide élégance. Il était bien l'homme qu'il fallait pour éclairer sa nation sur les défauts de sa poésie favorite; mais il lui manquait l'œil critique capable de voir et d'apprécier les beautés de cette même poésie. Après qu'il a défini la poésie

une imitation de la nature en général, imitation dont les vers sont le moyen, et dont le but est le plaisir ou l'utilité, ou tous les deux ensemble (1), il ajoute que dans les pièces fugitives, comme les sonnets, les madrigaux, les chansons, on peut quelquefois n'avoir en vue qu'un passe-temps agréable; mais que dans les ouvrages de longue haleine, comme les tragédies, les comédies, les poëmes épiques, il faut nécessairement que l'utile se trouve joint à l'agréable, ou, en d'autres termes, que ces sortes de poëmes instruisent et amusent en même temps. En parlant de la poésie dramatique en particulier, il définit la tragédie, une imitation d'une action, traitée de manière à diriger vers un but louable la crainte, la pitié et les autres passions. *Dans la comédie*, ajoute-t-il, *il faut que l'action qu'on représente inspire de l'amour pour quelque vertu et du mépris pour quelque espèce de vice ou de défaut, ou enfin de l'horreur pour le crime en général.* On conçoit, sans qu'il soit

(1) Digo que se podrà definir la poesia, imitacion de la naturaleza o en lo universal, o en lo particular, hecha en versos, o para utilidad, o para deleyte de los hombres, o para uno y otro juntamente.

besoin de le dire, quels jugemens on peut porter, d'après un code semblable, sur le théâtre espagnol. Non-seulement Luzan fait un grand crime aux poëtes de son pays d'avoir violé les trois unités d'Aristote, parce qu'ils ont péché en cela *contre le naturel;* mais le vrai naturel même qu'il ne peut s'empêcher de reconnaître dans leurs pièces, il le déprise comme immoral, ou du moins comme trop peu moral. Il loue cependant le génie inventif qui brille dans ces pièces, l'esprit et la pénétration qu'elles montrent dans leurs auteurs, et qui sont *des qualités dignes de louange et essentielles au grand poëte.* Il loue particulièrement dans Lope de Véga la facilité de son style et son habileté quelquefois à peindre les mœurs et les caractères; il admire en Calderon la noblesse de son langage, qui est toujours élégant sans être jamais obscur ni affecté; il loue aussi beaucoup l'art et l'esprit que Calderon a mis dans l'intrigue de ses pièces; il pense qu'on peut accorder les mêmes éloges à quelques pièces d'Antonio de Solis et de Moreto. Il fait ensuite la liste de tous les défauts qu'on peut reprocher, d'après ses principes, à tous les poëtes dramatiques espagnols, particulièrement aux poëtes favoris du public, et dit à

cette occasion beaucoup de choses vraies. Quant aux *autos*, il a eu de bonnes raisons pour n'en point dire de mal; aussi en parle-t-il très-brièvement. Il se contente de dire en général que ce sont des pièces allégoriques en l'honneur du Saint-Sacrement, sans ajouter ni éloge ni blâme.

C'est de cette manière qu'un critique, dont la voix n'aurait pas même été entendue cent ans plutôt, entreprit méthodiquement la réforme du goût en Espagne. Il fallait que Luzan connût mal l'histoire littéraire de sa nation, ou qu'il eût oublié des faits essentiels, pour se persuader, comme il le fit, que si le goût avait dégénéré en Espagne, c'était faute de critiques éclairés, capables d'ouvrir les yeux du public. Le public ne fit pas plus d'attention à sa poétique qu'il n'en avait fait jadis à celle de Lopez Pinciano qui, deux cents ans plutôt, à l'époque où le théâtre espagnol ne faisait que de naître, avait professé à peu près les mêmes principes. En revanche, les membres de l'académie espagnole adoptèrent le livre de Luzan avec un respect religieux, comme l'oracle du bon goût; et dès ce moment l'académie parut en opposition avec le public qu'elle voulait éclairer. On ne sait si tous les membres

de cette société littéraire accédèrent aux plans de réforme que Luzan avait conçus; mais aucun académicien, ni aucun amateur éclairé de la littérature, n'écrivit à cette époque en faveur de la poésie nationale, et tous les écrivains qui depuis ce temps se sont efforcés d'opérer la réforme de leur théâtre d'après les principes français, étaient membres de cette académie.

Luzan fit de son côté ce qu'il put pour confirmer ses préceptes par son exemple : il traduisit une comédie de Lachaussée. On ignore l'accueil que le public fit à cette traduction, mais le théâtre s'enrichit bientôt de nouvelles pièces françaises, que différens traducteurs s'empressèrent de lui fournir.

Ceux des ouvrages poétiques de Luzan qui lui appartiennent en propre, se distinguent avantageusement par la correction, la facilité, l'élégance et même la poésie du style, des ouvrages *gongoristes* qui n'étaient point encore passés de mode en Espagne. Du reste, ce sont ou des vers de circonstance, ou de ces bagatelles poétiques qu'un homme d'esprit et de goût peut faire sans génie. Luzan, quoique zélé galliciste avait trop de goût pour ne pas voir combien les formes métriques françaises répugnaient à la

poésie espagnole : ses vers sont tous sur les mètres usités en Espagne. On a sur-tout applaudi un poëme en octaves qu'il lut publiquement en 1752, à l'ouverture de l'académie de peinture. Il a fait plusieurs lectures publiques d'ouvrages du même genre. Quelques-unes de ses odes ou *canzoni*, entr'autres deux sur la reprise de la forteresse d'Oran, un très-joli poëme quoique de circonstance, intitulé *le Jugement de Pâris*, et quelques imitations de Sapho et d'Anacréon, n'ont été publiés qu'après sa mort, arrivée en 1754.

Parmi les contemporains de Luzan, le bibliothécaire du roi, Gregorio Mayans y Siscar, a bien mérité de la littérature par ses ouvrages biographiques, littéraires et de rhétorique, qui ont contribué à répandre du jour sur l'histoire de la littérature espagnole, et lui ont fourni plusieurs renseignemens utiles et d'excellentes idées. Dans son recueil de pièces détachées, pour servir à l'histoire de la langue espagnole (*Origines de la lengua española*), on trouve plus que le titre ne promet, entr'autres un discours très-bien écrit, où il exhorte les littérateurs à demeurer fidelles à la véritable éloquence espagnole (*oracion en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la eloquencia española*). Mais sa rhétorique

complète, qu'il publia dix ans plus tard, n'est qu'une sèche compilation des idées d'Aristote et des écrivains modernes. Il aurait pu tout aussi-bien l'intituler *poétique,* car il y cite de longs exemples tirés des poëtes.

Blas Antonio Nasarre, académicien et prélat espagnol, rechercha le même genre de mérite. Il fut éditeur des huit comédies de Cervantes, qu'il fit connaître le premier au public.

Augustin de Montiano y Luyando, conseiller d'état, directeur de l'académie d'histoire, et membre de l'académie espagnole, entreprit d'introduire la tragédie régulière sur le théâtre espagnol. Il écrivit, dans cette intention, sa Virginie et son Ataulphe, deux tragédies, dans lesquelles, à l'exception des ïambes non rimés, qu'il substitua aux alexandrins français, il s'efforça de remplir toutes les conditions exigées par la poétique française. Ces deux tragédies ont le mérite d'un style pur et correct, et d'un naturel que les pièces de Corneille et de Racine n'offrent pas toujours. Du reste, elles sont si scrupuleusement taillées sur le patron des pièces françaises, qu'on les croirait traduites du français. D'après cela, il n'est pas nécessaire de dire que les trois unités d'Aristote y sont rigoureusement observées, et que

dans Virginie, le père se garde bien de tuer sa fille sur le théâtre.

Montiano joignit à sa Virginie, qu'il publia en 1750, quelques années avant son Ataulpho, une dissertation historique et critique sur la tragédie espagnole. Le patriotisme avait quelque part à cette dissertation : Montiano voulait en premier lieu justifier les Espagnols du reproche qu'on leur faisait en France de n'avoir point de tragédie; et il voulait ensuite donner dans sa Virginie le premier exemple d'une tragédie espagnole entièrement dans les règles, sans prétendre donner à cet exemple l'autorité d'un modèle. Il assure, avec modestie, que cet ouvrage lui a coûté beaucoup de peine; et il exhorte ses compatriotes à l'imiter dans son entreprise, *sans briguer les applaudissemens d'une multitude ignorante*, et à essayer de faire mieux que lui. Il dit à peu près les mêmes choses dans la préface de sa tragédie d'Ataulpho.

Le parti des gallicistes compte aussi parmi ses plus dignes soutiens, l'estimable littérateur Louis-Joseph Vélasquez, auteur de l'Histoire de la Poésie espagnole (*Origenes de la Poesia española*). Cet ouvrage, imprimé en 1754, montre à quel point, au milieu du dix-huitième siècle,

les Espagnols avaient oublié leur propre littérature : car Vélasquez s'est donné incontestablement beaucoup de peine pour rassembler sous un point de vue antique, des faits qui lui étaient apparemment plus connus qu'à la plupart de ses contemporains ; et cependant, il a plutôt embrouillé qu'éclairé l'histoire de la poésie espagnole. Sa critique est entièrement dans le sens de la critique française, quoiqu'avec une teinture de patriotisme espagnol. Aussi, était-il membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres de Paris.

La première moitié du dix-huitième siècle n'a pas produit un seul poëte espagnol qui mérite d'être cité. Une semblable pauvreté, après une grande opulence, ne serait pas suffisamment expliquée par l'altération de l'esprit national, si l'on n'y joignait, comme cause influente, la lutte du goût national avec un goût étranger. La poésie avait fleuri glorieusement en Espagne, tant qu'elle y avait été encouragée par les applaudissemens du public ; elle s'anéantissait depuis que des critiques nouveaux, fiers d'étaler des maximes étrangères, pouvaient impunément traiter ce même public de *multitude ignorante*. La littérature en prose ne souffrit pas immédiatement

de cette collision. Elle ne pouvait rien perdre par l'influence de la littérature française, puisque dès le commencement du dix-huitième siècle, la prose française pouvait déjà servir de modèle par sa clarté, sa précision, sa facilité et son élégance. Mais l'esprit de vie était éteint chez les littérateurs espagnols. On a écrit dans cette période assez de livres en prose correcte, mais aucun qui se soit distingué particulièrement par le mérite du style, ou qui ait eu de l'influence sur la littérature.

SECTION III.

Histoire de la littérature espagnole, depuis le milieu jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Au commencement de la seconde moitié du dix-huitième siècle, une nouvelle révolution s'opéra dans la littérature. On vit les écrivains espagnols s'indigner du joug étranger qu'ils s'étaient imposé eux-mêmes, et se réconcilier avec leur public. On peut douter que ce sentiment d'un orgueil légitime se soit réveillé chez la nation tout entière, mais du moins le patriotisme littéraire se ranima dans le cercle plus resserré de ses écrivains. On remit en honneur la littérature du

seizième et du dix-septième siècles. Des hommes d'un talent distingué s'élevèrent encore; ils cherchèrent à unir dans leurs écrits les qualités les plus estimables du génie des deux nations, et la poésie espagnole reprit une nouvelle vie.

Un des premiers qui se déclarèrent contre le parti des gallicistes, fut le patriote Vincent Garcià de la Huerta, membre de l'académie espagnole, et bibliothécaire royal. Il fallait un homme qui occupât une place capable de donner du poids à ses opinions littéraires, pour attaquer avec quelque succès un parti qui s'intitulait celui des gens de goût et de la bonne compagnie. La Huerta s'était chargé, cependant, d'une tâche difficile, et d'autant plus difficile pour lui, qu'avec beaucoup de talens et un sentiment vrai de la poésie, il n'était pas très-habile critique. Pour entrer en lice contre des hommes aussi éclairés que Luzàn, il n'avait ni assez de lumières, ni assez de sang froid. Les vrais principes de critique qu'il eût fallu opposer aux antagonistes de la poésie espagnole, n'étaient alors connus de personne, et la Huerta n'avait pas le genre d'esprit qu'il fallait pour les découvrir; mais le sentiment lui tenait lieu de lumières; il le guidait par-tout où la théorie l'abandonnait, et lui faisait repousser toutes les théo-

ries qu'il ne pouvait s'approprier. Dans sa juste défiance de son talent pour le raisonnement, la Huerta montra toujours beaucoup de timidité à soutenir ses opinions, toutes les fois qu'elles se trouvaient immédiatement en opposition avec celles de Luzan et des autres académiciens ses confrères; mais quand il n'avait à répondre qu'aux Français, alors son enthousiasme patriotique s'épanchait en toute liberté. Usant du droit de représailles, il injuriait les dieux du parnasse français avec une telle irrévérence, qu'il aurait fait un tort irréparable à sa réputation d'homme de goût, si ses ouvrages n'avaient prouvé suffisamment qu'il n'était injuste que par l'excès d'une juste indignation.

Heureusement pour la Huerta, il ne combattit en critique le parti des gallicistes qu'après s'être acquis un nom distingué comme poëte. Un des ouvrages qui commencèrent sa réputation, fut son *Églogue des pêcheurs,* qu'il lut en 1760, à la distribution publique des prix. Cette églogue, quoique ouvrage de circonstance, est remarquable en ce qu'elle est dans l'ancienne manière nationale, mais entièrement exempte d'orientalisme. Trois ans après, il lut, dans une occasion pareille, un poëme mythologique en

stances. Il fit encore plusieurs autres ouvrages assez élégamment écrits pour ne laisser aucun prétexte aux critiques qui auraient tenté de récuser son jugement en fait d'élégance. Il paraît avoir composé ses romances à différentes époques. Il voulait remettre en faveur cet ancien genre de poésie nationale, et outre la romance lyrique, qui n'avait pas encore perdu tout crédit, il essaya de faire revivre l'ancienne romance narrative, ainsi que les vieilles gloses. Il fit d'excellens sonnets; et, pour montrer qu'il connaissait la poésie latine et la française, il traduisit en vers plusieurs odes d'Horace et des fragmens de quelques poëtes français.

Il eut de plus grandes difficultés à vaincre quand il entreprit de rendre au théâtre espagnol son ancienne splendeur. Il n'était pas assez grand poëte pour reprendre la route que Calderon avait suivie, sans s'écarter de l'élégance et de la correction française. Mais les pièces de Calderon étaient encore applaudies, malgré les critiques, et la Huerta écrivit pour une de ces pièces un prologue dans l'ancienne manière. Après s'être assuré par ce prologue et par ses autres ouvrages la faveur d'une grande partie du public, il se présenta avec son nouvel essai de tragédie,

sa *Rachel* (*Raquel*) qui, selon son intention, devait concilier les anciennes formes espagnoles avec la dignité de la tragédie française. Cette pièce fut représentée pour la première fois à Madrid, sur le théâtre de la cour, en 1778. Depuis long-temps, aucune pièce de théâtre n'avait été accueillie avec un enthousiasme aussi vif. Non-seulement elle fut jouée par toute l'Espagne, mais avant qu'elle eût été imprimée, on en avait déjà fait deux mille copies qui avaient été envoyées jusqu'en Amérique. Les gallicistes s'élevèrent alors contre la Huerta; mais il leur répondit avec autant de dédain qu'il mettait de modestie dans son langage à l'égard du public.

Cette Rachel, production estimable du patriotisme littéraire d'un homme d'un grand talent, jaloux de contribuer à relever l'éclat de la poésie espagnole, est loin cependant d'être un chef-d'œuvre. Le sujet en est pris de l'ancienne histoire de Castille. Le roi Alphonse VIII, passionnément épris d'une belle juive qui le domine entièrement, est conjuré par le peuple et par les grands de s'affranchir d'un esclavage qui le déshonore. Il balance entre ses devoirs de roi et sa passion, jusqu'à ce que l'esprit de révolte, qui a déjà été comprimé plusieurs fois avec peine,

éclate enfin par une rebellion formelle. La belle juive est surprise dans le palais pendant l'absence du roi, et le méprisable Ruben, son vil conseiller, est forcé de la tuer pour sauver sa propre vie; il est tué ensuite par le roi lui-même. La tragédie est divisée en trois actes (*jornadas*); mais du reste, on voit que l'auteur a tâché d'y observer quelques-unes des règles françaises. Le dialogue marche régulièrement en ïambes non rimés, sans mélange de sonnets ou de vers sur d'autres mètres. Il n'y a point de pompe théâtrale étrangère à l'action. La diction est, en général, noble et soutenue, et il y a des scènes d'un grand pathétique; mais les caractères sont la partie faible de l'ouvrage. La belle Rachel est presque insignifiante; son conseiller Ruben est un vilain juif, sordidement avare et lâche, et dont les lamentations dans le danger sont presque risibles; et la faiblesse du roi, qui change d'avis à chaque nouvelle impression qu'il reçoit, donne quelquefois à ce rôle un air de caricature. En récompense, l'auteur a bien rendu le contraste de deux grands espagnols, dont l'un, D. Manrique, est un vil courtisan, et dont l'autre, D. Garcie de Castro, offre le plus noble modèle de l'an-

cienne vertu chevaleresque (1). L'ame de la Huerta s'est peinte tout entière dans la complaisance patriotique avec laquelle il a dessiné ce beau caractère; et sans doute, l'esprit vraiment national qui anime toute cette tragédie, a eu la plus grande part à son succès.

L'*Agamemnon vengé* de la Huerta n'a pas la même importance. Il tira cette tragédie de l'ancienne traduction en prose que l'estimable Perez d'Oliva avait faite près de deux siècles auparavant;

---

(1) Dans une des premières scènes, il parle au roi avec la franchise d'un chevalier et l'affection d'un sujet.

Esa voz que de escandalo y desorden
El viento puebla, o noble Alfonso Octavo,
Monarca de Castilla, quien por siglos
Cuente el tiempo feliz de tu raynado;
Esa voz, que en el templo originada,
Profanò del lugar los fueros santos,
Y de la magestad los privilegios
Tan injuriosamente ha vulnerado;
Si el fin, si los intentos se examinan,
Y el zelo que la anima contemplamos,
Aliento es del amor mas encendido;
Voz del afecto mas acrisolado;

de l'Électre de Sophocle. Cependant cette pièce mérite d'être remarquée comme un essai assez heureux où l'auteur a tâché de fondre ensemble les formes antiques et les formes de la poésie romantique. Cet ouvrage a été fait, dit-on, pour satisfaire quelques dames qui désiraient de voir une pièce grecque sur le théâtre de Madrid. Le chœur grec est remplacé, selon l'usage français, par une confidente. Les scènes sont en partie empruntées de

---

Voz es de tus vasallos, que de serlo
Testimonio jamàs dieron mas claro
Que quando mas traydores te parecen,
Que quando los estàs mas infamando, etc.

Traduction.

« Cette voix qui remplit l'air de révolte et de désordre, ô noble Alphonse, monarque de la Castille, qui souhaite de voir prolonger pendant des siècles le temps heureux de ton règne ! cette voix qui, née dans les temples, en a profané les franchises sacrées, et qui a injurié les priviléges de la majesté royale; si tu considères son but, ses intentions, le zèle qui l'anime, tu y reconnaîtras l'accent de l'amour le plus vrai, de l'affection la plus pure : c'est la voix de tes sujets, qui ne t'ont jamais mieux prouvé leur fidélité que dans cet instant même où tu les accuses le plus hautement de trahison, etc.

Sophocle, en partie retravaillées ou tout-à-fait nouvelles. Le style en est très-poétique, et les octaves et autres mètres lyriques y alternent avec les ïambes non rimés. La Huerta arrangea aussi la Zaïre de Voltaire pour le théâtre espagnol.

Enfin, après s'être acquis par ses ouvrages le droit incontestable de porter un jugement sur la littérature de son pays, la Huerta publia son théâtre espagnol (*theatro hespañol*), et dans les préfaces de quelques volumes de ce recueil, ses invectives contre le théâtre français (1). Ce recueil devait être, selon l'intention de l'auteur, un choix classique des meilleures pièces espagnoles, et, en effet, ce choix est très-bon quant au plan que l'auteur s'est proposé. Pour ne point

---

(1) Cet ouvrage, que nous avons déjà eu souvent occasion de citer, porte le titre de *Theatro hespañol, por don Vicente Garcia de la Huerta.* Madrid, 1785. Il forme seize petits volumes in-8°. Le tome 16 a paru très-récemment; il ne contient que quelques notices critiques; mais le 15e. contient, sous le titre de *Supplément,* les tragédies de la Huerta lui-même. Il y a dans le 14e. un bon choix d'intermèdes burlesques. Il y a encore dans un autre supplément une table alphabétique de la plupart des comédies espagnoles, très-utile à consulter.

donner de prise sur lui aux gallicistes, il n'a admis que les pièces qui se distinguent particulièrement par l'art de la composition et l'élégance du style. Par cette raison, les trois quarts de cette collection ne sont que des comédies *de cape* et *d'épée*, et la plupart de Calderon; mais, par cette raison aussi, ce recueil ne répond pas entièrement à son titre; car il ne fait connaître que quelques côtés du théâtre espagnol. La Huerta n'a inséré dans son recueil aucune pièce de Lope de Véga, probablement parce que ce poëte manque d'élégance. Il n'y a pas même accordé une place à quelques-unes des meilleures comédies historiques de Calderon, parce que leur irrégularité lui a fait peur. Son plan lui permettait encore moins d'admettre un *auto* dans son recueil. Quoi qu'il en soit, il a atteint le but principal qu'il avait en vue, de rétablir l'honneur littéraire de sa nation et d'exhaler son indignation contre les gallicistes. Les critiques italiens qui se sont déclarés contre le théâtre espagnol, ne sont pas mieux traités dans ses préfaces que les Français eux-mêmes. Quadrio, Tiraboschi, Bettinelli, et les autres critiques de la *même race* (*de la misma raza*), sont, suivant la Huerta, des critiques jaloux et malveillans. Signorelli est accusé de faux

notoire. Une *vanité puérile* est l'ame de la critique française. La froideur glaciale des tragédies françaises est pire que toutes les irrégularités du théâtre espagnol. Racine, le tragique favori des Français, ne doit sa réputation qu'à la régularité *ennuyeusement scrupuleuse* de ses tragédies; mais il n'a ni la *mâle vigueur du génie*, ni le *feu vivifiant de l'imagination*. L'élévation naturelle (*la natural sublimidad*) du génie espagnol ne peut supporter les entraves de l'école française. Luzan, tout estimable qu'il était, n'a pas été exempt de prévention; Vélasquez, avec toute son érudition et la sagacité de son esprit, a partagé les erreurs et les méprises de Luzan. En général, la nation espagnole a, dans sa poésie comme dans son caractère, quelque chose d'oriental, et il faut qu'elle le conserve. Quand les Français veulent imiter les comédies d'intrigue des Espagnols, ils ne sont pas supportables; c'est ce qu'on voit clairement dans le *Mariage de Figaro*, cette comédie *pitoyable d'un bout à l'autre* (*despreciada en todas sus partes*), etc.

La Huerta demeura redevable au public des preuves critiques de ses décisions, et ne répliqua point aux réponses injurieuses qu'elles lui attirèrent de la part de ses antagonistes. Il se contenta

de les traiter de *critiques sans aveu, qui ne savaient qu'aboyer et mordre, et dont les discours étaient inspirés par l'envie, l'ignorance et l'impuissance.* Quels services cet excellent patriote aurait pu rendre à la littérature de sa nation, s'il eût été aussi fort en raisonnemens qu'en injures ! Mais il eut, du moins, le mérite de contribuer plus qu'aucun de ses contemporains, à opérer une réaction qui était indispensable, si la poésie espagnole devait jamais se relever.

Ce fut un événement favorable à la résurrection de l'ancienne poésie nationale que la publication d'un choix de poésies du seizième et du dix-septième siècles, par D. Juan Joseph Lopez de Sedano. Ce recueil, qui porte le titre de *Parnasse espagnol*, parut en 1768. Il n'aurait pas été difficile de le rendre encore meilleur qu'il ne l'est. On aurait pu en exclure une assez grande quantité d'ouvrages mauvais ou médiocres que l'auteur y a fait entrer pour l'amour de la religion et de la morale; et de longues traductions, telles que celle de l'Aminte du Tasse, auraient été mieux placées par-tout ailleurs que dans un recueil où l'on aurait eu tant de bons poëmes originaux à leur substituer. Mais, en général,

l'entreprise était digne de louange, et les notices biographiques et littéraires que l'auteur a insérées dans cet ouvrage, ont rendu service au public en lui faisant renouveler connaissance avec des talens qu'il n'aurait jamais dû oublier.

Un autre écrivain espagnol chercha comme la Huerta, mais sans s'y prendre de la même manière, à concilier l'élégance française avec les anciennes formes de la poésie nationale. Cet écrivain est Thomas d'Yriarte, archiviste général du grand conseil de guerre, et traducteur à la chancellerie de Madrid. Après s'être fait connaître par plusieurs traductions de pièces françaises, par des poésies latines et d'autres ouvrages encore, il s'acquit une réputation brillante par ses *fables littéraires* (*fabulas litterarias*) dont il publia, pour la première fois, le recueil complet en 1782. C'était une idée neuve que celle d'employer l'apologue à servir de cadre à des vérités littéraires, dont plusieurs, au reste, sont aussi des vérités morales. D'ailleurs, il n'y avait point encore eu de fabuliste classique en Espagne. Les fables d'Yriarte, qui sont en vers, et sur tous les mètres qui pouvaient s'y ajuster, sont recommandables, non-seulement par une diction pure et une versification élégante, mais encore par

une certaine grâce naïve qu'on serait tenté de croire imitée de La Fontaine, mais qui est due à une tout autre cause qu'à l'imitation d'un modèle étranger. Yriarte avait compris, comme La Fontaine, que la naïveté est de l'essence de la fable ; que le fabuliste ne doit être qu'un enfant spirituel qui fait voir la vérité comme en badinant, mais ne la dit jamais comme pour instruire. Il n'avait pas besoin de chercher bien loin des modèles de cette naïveté ; il n'avait qu'à faire passer l'esprit de la fable d'Esope dans le style des vieilles romances espagnoles, et sa manière de conter devait tout naturellement ressembler à celle de La Fontaine. Aussi, les plus naïves des soixante-sept fables d'Yriarte sont-elles celles qu'il a écrites en redondilles ou sur d'autres mètres anciens. La morale ou la leçon utile qu'on peut retirer de quelques-unes est assez peu importante ; mais celles même qui ont le moins ce genre de mérite, plaisent encore par l'agrément de la narration. Il n'est guère possible de décider si toutes les fables d'Yriarte sont de son invention, ou s'il en a emprunté l'idée d'ailleurs. Il y en a une dont la morale est précisément celle de la fable de Gellert, intitulée *le Peintre athénien* ; mais il ne s'en-

suit pas qu'elle soit imitée de Gellert (1).

On a beaucoup loué aussi le poëme didactique d'Yriarte sur la musique ; cependant, mal-

(1) Nous citerons cette fable ici comme exemple.

Un oso con que la vida
Ganaba un Piamontes,
La no muj bien aprendida
Danza ensayaba en dos pies.

Queriendo hacer de persona
Dixò a una mona : qué tal ?
Era perita la mona,
Y respondiòle, muy mal.

Yo creo, replicò el oso,
Que me haces poco favor ;
Pues que ? mi ayre es no garboso ?
No hago el paso con primor ?

Estaba el cerdo presente,
Y dixò : bravo ! bien va !
Bailarin mas excelente
No se ha visto ni verà.

Echò el oso, al oir esto,
Sus cuentas allà entre si :
Y con ademan modesto,
Hubo de exclamar asi :

Quando me desaprobaba
La mona, llegué a dudar ;

gré les autres genres de mérite qu'il peut avoir, il n'a pas plus le vrai caractère didactique que les autres poëmes de cette espèce qui existaient

---

Mas ya que el cerdo me alaba,
Mui mal debo de bailar.

Guarde para su regalo
Esta sentencia un autor;
Si el sabio no aprueba, malo!
Si el necio aplaude, peor!

Traduction.

« Un ours, le gagne-pain d'un Piémontais, répétait un jour, debout sur ses deux pieds de derrière, une danse qu'il n'avait pas encore bien apprise.

» Se croyant déjà un grand personnage, il adressa la parole à une guenon. Comment trouves-tu que je danse, lui demanda-t-il? La guenon était connaisseuse; elle répondit : très-mal.

» Je crois, répliqua l'ours, que tu es prévenue contre moi. Quoi donc? n'ai-je pas l'air tout-à-fait gracieux? mes pas sont-ils formés sans goût et sans art?

» Le porc était présent à cette conversation. Courage, s'écria-t-il, bravo! on n'a jamais vu, on ne verra jamais de danseur qui te surpasse.

» A cet éloge, l'ours réfléchit un moment, et prenant une contenance modeste, il s'écria:

» Quand la guenon m'a censuré, j'ai douté de son

déjà dans la littérature espagnole. Le plan en est bien conçu, le style a toute l'élégance requise, et il y a quelquefois de la poésie; mais la composition est trop peu poétique en général pour cacher ce qu'il y a de systématique dans le fond de l'ouvrage. Au lieu de donner, selon l'intention trop rarement remplie du poëme didactique, un intérêt poétique aux vérités qu'il veut enseigner, et de présenter à l'imagination l'instruction destinée à l'esprit, Yriarte, comme la plupart des poëtes didactiques, fait de l'instruction son principal objet, et n'y joint la poésie que comme un embellissement accessoire; et de cette manière les trois quarts de son poëme ne sont que de la prose élégamment versifiée.

Il faut laisser à d'autres écrivains plus à portée de connaître les productions récentes de la littérature espagnole, le soin de nommer tous les autres poëtes qui se sont distingués dans les dix

---

jugement; mais puisque le porc me loue, il faut bien croire que je danse très-mal.

» Qu'un auteur garde précieusement cette maxime dans sa mémoire : si le sage te refuse son approbation, c'est mauvais signe; mais si le sot te loue, c'est bien pis. »

dernières années du dix-huitième siècle. Il existe déjà plusieurs ouvrages bibliographiques où l'on trouve de nombreux renseignemens sur cet objet (1).

Cependant l'historien de la poésie espagnole ne peut passer sous silence les odes de Léon d'Arroyal. Si ces odes n'égalent point celles de quelques poëtes plus anciens, plusieurs d'entr'elles se distinguent par une imagination riante et gracieuse, et par l'harmonie de la versification. On a publié dans le même temps les odes anacréontiques d'une dame qui a gardé l'anonyme, et qui a imité Villégas avec décence et avec grâce.

Mais le poëte sur-tout qu'il faut bien se garder d'oublier, un poëte des grâces, comme peu d'espagnols l'ont été, même dans les beaux jours

(1) On peut consulter la *Bibliotheca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III, por D. Juan Sempere y Guarinos, etc.* Madrid, 1789, 6 vol. in-8°. On trouve aussi des détails instructifs et intéressans sur l'état actuel de la littérature espagnole dans le supplément très-succinct que M. Tychsen a joint à sa traduction allemande du Voyage en Espagne de M. de Bourgoing, et de plus récens encore dans la traduction de ce même Voyage par M. Fischer.

de leur littérature, c'est Juan Melendez Valdès, docteur en droit, et peut-être encore aujourd'hui professeur de littérature à Salamanque. L'historien le plus impartial, s'il est sensible aux charmes de la vraie poésie, si rare de nos jours, ne peut parler que sur le ton du panégyrique de cette imagination aussi délicate que vive et toujours fidelle à la nature, de cette vérité de sentiment, de cette finesse de tournures, et d'un style si classique par sa précision et son élégance, joint à la plus harmonieuse versification. Melendez a marché dès sa jeunesse sur les traces d'Horace, de Tibulle, d'Anacréon et de Villégas; mais, comme il ne pouvait espérer de surpasser ce dernier en grâce voluptueuse, son imagination paraît s'être portée d'elle-même à peindre les mêmes tableaux d'une autre manière, et à perfectionner ce genre de poésie, en y mettant une délicatesse morale dont Villégas ne s'est pas montré fort jaloux. C'est à la campagne que Melendez chante l'amour: ses plaisirs, ses peines, ses jeux, des fêtes champêtres, la modération de désirs qui sied à l'homme des champs, tel est le fond d'idées des chants anacréontiques de ce poëte. Si l'espagnol ne s'y faisait pas reconnaître à ses peintures animées, on croirait lire un poëte

anglais ou allemand traduit en espagnol. Il ne faut que jeter les yeux sur ces poésies pour reconnaître l'injustice du reproche qu'un voyageur français a fait aux Espagnols, d'être devenus si fort citadins, qu'ils ne peuvent plus goûter en poésie les descriptions de scènes champêtres. Ce reproche ne mériterait pas même d'être relevé, s'il devait tomber sur les Espagnols du seizième et du dix-septième siècles qui ont assez prouvé leur goût pour les scènes champêtres, par la quantité d'églogues et de poésies pastorales où ils ont décrit tant de fois les beautés de la nature en poëtes qui savaient les voir et les sentir. Quoi qu'il en soit, l'académie espagnole jugea utile de décerner un prix en 1780, au meilleur poëme à la louange de la vie champêtre, et Melendez concourut d'une manière honorable pour ce prix avec Yriarté.

Outre les odes anacréontiques de Melendez, la littérature espagnole compte parmi les ouvrages dont elle s'honore les romances lyriques du même poëte, ses chansons populaires, où l'élégance moderne est unie à l'ancien style national, ses odes romantiques, ses élégies et ses sonnets. Il a prouvé son talent pour le genre de l'épître par la belle dédicace de ses poésies qu'il a adressée à son ami

Jovellanos. Il a bien mérité aussi du théâtre espagnol par la comédie du riche Gamache, dont le sujet est pris de D. Quichotte. On dit qu'il a écrit encore plusieurs dissertations sur différens sujets de philosophie morale.

Quand on a fait une connaissance particulière avec quelques-uns des poëtes espagnols les plus modernes, et qu'on lit ensuite avec attention les ouvrages bibliographiques dont nous avons parlé plus haut, il résulte de cet examen, que les progrès de la littérature espagnole, depuis sa renaissance, ont été favorisés d'un côté et retardés de l'autre, par les progrès, très-honorables d'ailleurs, que les Espagnols ont faits dans les sciences pendant les dix dernières années du dix-huitième siècle. Le temps du gallicisme est passé; mais les Espagnols éclairés, honteux de leurs antiques préjugés de toute espèce, aspirant à faire regagner à la nation le temps qu'elle a perdu et à la mettre de niveau avec les autres nations de l'Europe, se sont persuadé que le meilleur moyen d'y parvenir était de traduire et d'imiter tous les ouvrages étrangers qui jouissent de quelque réputation. Au milieu de ces efforts pour amalgamer l'esprit étranger avec l'esprit national auquel on ne veut pourtant pas renoncer, il se passera

surement encore plus de dix années avant que la poésie espagnole ait repris son ancienne originalité et son existence indépendante.

Dans le nombre des pièces de théâtre nouvelles, on estime aujourd'hui particulièrement les tragédies régulières de Nicolas Fernandez de Moratin, et les comédies de Ramon de la Cruz, qui avait écrit, dit-on, dès l'année 1784, plus de deux cents intermèdes dans l'ancienne manière. Mais on joue aussi avec succès des traductions de Corneille et de Voltaire, des comédies de Molière et d'autres comiques français, et même des drames *touchans* de Mercier. D. Leandro Fernandez de Moratin, qu'il ne faut pas confondre avec le premier, a voyagé aux frais de la cour pour étudier les différens théâtres de l'Europe. A son retour, une de ses comédies lui a valu une pension considérable. Il a aussi traduit Hamlet, et travaillé, dit-on, à une traduction complète des pièces de Shakespear. On cite comme un de ses émules dans la carrière de la comédie, D. Luciano Francisco Comella, poëte très-fécond, et qui se rapproche davantage de l'ancienne manière. L'Othello de Shakespear a été traduit en espagnol par D. Théodore de la Calla, mais d'après une traduction

française. Comella a mis aussi sur le théâtre des événemens très-modernes, tels que des traits de l'histoire de Pierre-le-Grand et de Catherine II.

Un grand seigneur espagnol, le comte de Noroña, s'est distingué, dit-on, dans la poésie lyrique. Il a traduit en vers la fête d'Alexandre, de Dryden.

On cite comme auteur de poésies satiriques qui ont eu du succès, le jeune Moratin et Joseph Vasquez Cadalso.

Les poëmes didactiques les plus nouveaux que l'Espagne ait produits, sont la *Diane* ou la *Chasse*, de Moratin l'aîné; l'*Homme heureux*, d'Almeïda, et la *Femme heureuse*, par Morino. On trouve aussi dans cette liste l'*Art d'être toujours content*, poëme traduit de l'allemand d'Uz.

L'ancienne ambition de produire un poëme épique s'est aussi réveillée en Espagne. On nomme comme un ouvrage de ce genre qui a fait sensation, la *Conquête du Mexique* (*Mexico conquistada*), par D. Juan de Escoïquiz.

On fait à présent des pastorales d'après les anciens modèles, et l'on y joint des traductions de Gessner.

Le mélange de la littérature étrangère avec la littérature nationale se remarque sur-tout d'une

manière frappante dans les romans à la mode. La *Cassandra*, vieux roman, a été réimprimée depuis peu. On a publié en outre une *Leandra* dans l'ancienne manière, dont l'auteur est moderne. On traduit en même temps tous les romans anglais et français qui ont quelque célébrité.

La littérature en prose, plus anciennement cultivée en Espagne que dans tout le reste de l'Europe, paraît enfin s'être entièrement affranchie du *Gongorisme* qui l'a si long-temps menacée de sa ruine. L'étude des prosateurs français a sans doute rendu à cet égard de grands services à la littérature espagnole, et a contribué puissamment à ressusciter l'éloquence du seizième siècle. On ne nomme pas, à la vérité, d'ouvrages modernes en prose qui soient distingués par le mérite éminent du style; mais en récompense on voit peu d'ouvrages de science, soit originaux, soit traductions, qui ne soient en général bien écrits. On annonçait il y a quelques années, et l'on a peut-être publié depuis, une histoire de l'Amérique, par D. Juan Bautista Muñoz, professeur de philosophie à Valence. Cet ouvrage, dont le but est de présenter les actions des Espagnols en Amérique sous un autre point de vue

que Robertson, a, dit-on, au plus haut degré le mérite du style.

Une preuve de l'importance que les Espagnols continuent de mettre à la culture de l'éloquence et de la littérature en prose, c'est la nouvelle rhétorique que don Antonio Capmany, membre de l'académie d'histoire, a publiée sous le titre de *Philosophie de l'Éloquence*. La préface surtout est très-intéressante. Le livre lui-même ne contient pas de vérités nouvelles, mais les anciennes y sont présentées dans un excellent ordre. Du reste, ce livre, et sur-tout la préface, prouve qu'il y a des partis dans la littérature en prose comme dans la poésie. Les prosateurs du seizième siècle ont recouvré leur première considération; mais on ne sait comment s'y prendre pour rétablir l'ancien langage classique dans toute sa pureté, attendu qu'un grand nombre de mots et de tournures autrefois classiques ont cessé d'être en usage, et qu'un grand nombre de nouveaux mots et de tournures nouvelles ont passé du français dans l'espagnol. Le parti des *puristes*, c'est ainsi qu'on appelle les défenseurs de l'ancien style, a contre lui l'usage généralement adopté par les gens du monde; et le parti des gens du monde et du style français ne peut donner de bonnes

raisons pour rejeter l'ancien style, puisque ce langage n'est autre que le castillan dans toute sa pureté. Capmany penche beaucoup pour le nouveau langage; il ne se fait aucun scrupule, par exemple, d'employer les mots de *detalle* (détails), *intéressante* (dans le sens du mot français *intéressant*), etc. Quel que soit le résultat de cette dispute, il ne saurait être préjudiciable à l'éloquence espagnole, si chaque parti veut bien accorder quelque chose à l'autre, de manière que l'ancien langage soit conservé pour le fond, mais modifié à quelques égards pour le rendre susceptible de se prêter aux idées nouvelles et aux nouvelles formes qu'ont adoptées les sciences.

Tous ces faits pris ensemble ne permettent pas de douter que la littérature espagnole ne puisse recouvrer son antique splendeur, si elle est vivifiée de nouveau par cet ancien esprit national à qui elle a dû son existence et sa gloire. Les deux académies de belles-lettres (*de buenas letras*) établies à Séville et à Barcelone, contribueront efficacement à la relever si elles y travaillent avec zèle. Les improvisateurs espagnols qui ne sont pas, dit-on, inférieurs aux italiens, pourront consacrer avec succès leurs talens à

faire revivre l'ancienne poésie populaire. Enfin, depuis que les bons écrivains de l'âge d'or de la poésie espagnole, grâce à d'élégantes éditions modernes, sont entre les mains de tout le monde, et depuis que le besoin nouveau de penser et de connaître s'est fait sentir en Espagne, et y excite le développement de toutes les facultés de l'esprit, il n'y a rien d'avantageux que l'on ne doive espérer de cette réunion des belles-lettres et des sciences.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

SUR L'HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE.

Ce n'est qu'après avoir étudié la littérature espagnole dans toutes ses parties et avec l'attention qu'elle mérite, qu'il devient possible de l'embrasser dans son ensemble, d'en saisir le caractère général, et d'en tirer les résultats que ce caractère nous présente.

I. La poésie espagnole est plus réellement nationale que ne l'est toute autre branche de la poésie moderne en Europe; la poésie italienne elle-même a pris originairement ses formes de la poésie provençale: elle n'a fait que les perfectionner et leur imprimer le caractère italien; mais la poésie espagnole, ou, pour parler plus exactement, la poésie castillane, quoique née

dans le voisinage de la poésie provençale, n'en a pas moins une source différente; et lorsque, dans la suite, les Espagnols admirent dans leur poésie les formes italiennes, ils les nationalisèrent, non pas comme les Italiens avaient nationalisé celles de la poésie provençale, en les perfectionnant, mais en faisant servir la pureté et l'élégance classique des formes italiennes à embellir d'une manière nouvelle leur ancien orientalisme. Même dans les ouvrages des poëtes en petit nombre qui ont recherché la correction du style et la justesse des pensées et des images, tels que Luis de Léon, Cervantes et les frères d'Argensola, l'ancienne tendance orientale se fait toujours remarquer. On est convenu depuis long-temps de traiter de mauvais goût cet orientalisme des Espagnols, parce que l'on confond l'idée générale de la poésie, qui est la même pour tous les siècles et pour tous les peuples, avec l'idée particulière de la poésie grecque, italienne ou française, et que, par une suite de cette méprise, on soumet le beau, qui est universel, à des règles locales et subalternes. Mais tant que l'imagination ne s'écarte, dans ses créations idéales, ni de la nature, ni de la raison, elle peut s'écarter beaucoup des formes grecques ou autres, sans violer la loi su-

prême du beau ; et l'objet d'une bonne théorie du goût doit être de nous élever au-dessus de toutes les limites accidentelles où l'on a circonscrit la faculté créatrice de l'esprit, pour chercher le vrai point de vue critique indiqué par la nature et par la raison. Si nous considérons la littérature espagnole sous ce point de vue, nous y distinguerons facilement deux sortes d'orientalisme ; l'un que la raison réprouve, et l'autre qui a véritablement de la grandeur et de la beauté. Les poëtes espagnols, il est vrai, n'ont pas fait cette distinction ; mais dans leurs extravagances même il y a un mélange de beautés auxquelles, dans la manière commune d'apprécier la littérature espagnole, on a rendu trop peu de justice.

II. Par une suite de la même injustice, on n'a pas fait assez d'attention à l'élégance supérieure et à la correction classique d'une partie considérable de cette littérature. Le seul Cervantes vaut, sous ce rapport, une multitude de gallicistes, dont le plus grand mérite est d'avoir fait d'assez bonne prose en vers régulièrement mesurés et rimés. Plusieurs même des poésies espagnoles les plus irrégulières, particulièrement les pièces de théâtre, et plus particulièrement encore celles de Calderon, ont, au plus haut

degré, le charme de l'harmonie et du rhythme. Il ne faut pas oublier, à cette occasion, la prose classique de l'âge d'or de la littérature espagnole, qui l'emporte de beaucoup sur la littérature italienne par le nombre d'ouvrages en prose qu'elle possède, aussi recommandables par la vigueur que par l'élégance du style.

III. Ce qui manque en richesse d'un côté à la littérature espagnole, est compensé de l'autre par une quantité presque innombrable d'ouvrages dont la plus grande partie lui appartient exclusivement. Au reste, ce n'est pas par le nombre des ouvrages qui portent le nom de poésies, qu'on doit estimer la richesse poétique d'une nation; mais par la mesure de poésie véritable qui se trouve dans une quantité considérable de ces ouvrages, dût-elle même ne s'y trouver qu'en germe. Si le nombre décidait, la littérature italienne serait à peu près aussi riche en poëmes dramatiques que la littérature espagnole; mais en Italie, le sort a voulu que des esprits médiocres ou vulgaires s'emparassent presque seuls du théâtre, et l'on eût dit qu'ils s'étaient conjurés pour multiplier à l'infini le nombre des mauvaises pièces: en Espagne, les auteurs dramatiques les plus féconds se sont montrés grands poëtes jus-

que dans leurs fautes. Selon la même règle aussi, l'Espagne serait très-riche en épopées ; mais un seul chant de l'Arioste ou du Tasse emporte, dans la balance du goût, toutes les épopées espagnoles.

IV. De tous les peuples modernes les Espagnols sont les seuls qui aient découvert et mis en usage la poésie du christianisme catholique, quoique dans l'emploi qu'ils en ont fait on ne puisse les citer comme des modèles. Il faudrait être bien ébloui de l'éclat de la poésie espagnole, pour ne pas trouver la monstrueuse mysticité de leurs *autos*, même de ceux de Calderon, aussi monstrueuse qu'elle l'est en effet ; mais il faudrait aussi être devenu, à force de philosophie, incapable de sentir la poésie hardie du catholicisme, pour ne pas sentir celle des *autos* espagnols. Que n'aurait-on pas pu faire de cette poésie, si la raison avait bien voulu s'en mêler, non pour la réduire à l'exactitude de la prose, mais pour donner à ses fictions mystiques plus de noblesse et de régularité !

SONGE DE LAS-CASAS,

TRADUIT DE L'ALLEMAND D'ENGEL.

LAS-CASAS dont le nom, illustre entre tous ceux des amis de l'humanité, brille d'un éclat plus vif encore à côté des noms criminels des conquérans de l'Amérique, de ces monstres qui firent périr, en quinze ans, un million d'innocentes victimes par le fer, par les tortures et par l'esclavage; Las-Casas, l'éloquent, l'infatigable défenseur des Américains, accablé du poids de quatre-vingt-dix années, était couché sur son lit de mort. Tous ses vœux, depuis long-temps, n'aspiraient qu'au bonheur d'un meilleur monde; et cependant, près d'entrer dans ce monde, il se voyait avec frayeur en présence de l'éternité. Il était sûr de la pureté de son cœur, de l'innocence de sa vie; il avait soutenu les regards des rois sans s'émouvoir, et ne redoutait aucun juge

terrestre ; mais le juge qu'il allait aborder c'était Dieu, et il tremblait devant la sainteté suprême et la justice infinie. C'est ainsi que l'œil le plus perçant comme le plus faible se baisse ébloui à l'aspect du soleil.

A ses pieds était assis un religieux de son ordre, un vieillard depuis long-temps son ami. Egal en vertu à Las-Casas, il le chérissait comme un frère ; inférieur à lui en courage et en talent, il l'admirait avec respect. Sans cesse auprès du mourant, il observait tristement la décadence de ses forces, et il lui parlait encore d'espérance pour l'exciter lui-même à espérer ; mais la grande pensée de l'éternité remplissait l'ame de Las-Casas : il pria le vieillard de s'éloigner et de le laisser seul avec son juge.

Las-Casas se recueillit : il rappela le passé dans sa mémoire et porta ses regards sur sa vie entière ; mais quelque part qu'il les fixât, il découvrait des erreurs et des fautes ; il les voyait dans toute leur grandeur, et leurs suites s'étendaient devant lui comme une vaste mer. Chacune de ses bonnes œuvres, au contraire, lui apparaissait pauvre, souillée, vide des fruits qu'il en avait espérés, semblable à un faible ruisseau qui se perd dans les sables d'un désert, et dont les bords

ne sont ornés ni de fleurs ni de verdure. A cette vue, plein de honte et de repentir, il se prosterna devant Dieu dans sa pensée, et s'écria du fond de son cœur : N'entre point en jugement avec moi ; laisse-moi trouver grâce devant toi, ô père des hommes !

Les forces du mourant ne pouvaient suffire à ce grand mouvement de son ame ; le sommeil vint fermer ses yeux qu'il s'efforçait en vain de tenir ouverts. Tout à coup, il lui sembla que les étoiles du ciel étaient sous ses pieds, et qu'il s'avançait, porté sur des nuages, à travers un espace sans bornes. Dans un immense lointain, des rayons éblouissans sortaient d'une obscurité majestueuse ; et autour de lui, des légions innombrables d'êtres s'élevaient des mondes inférieurs et y descendaient. A peine son œil avait vu et son ame avait admiré, lorsqu'un ange, avec le front sévère d'un juge, se présenta devant lui, et déploya un livre qu'il tenait roulé dans sa main. Un frisson, comme celui de la mort, comme celui qui saisit le coupable à l'aspect de l'échafaud, glaça le cœur du vieillard au moment où l'immortel prononça son nom, et fit l'énumération de toutes les nobles facultés dont le ciel avait doué son ame, de toutes les

affections douces et généreuses dont le germe avait été répandu dans son sang, et compta les occasions de vertu, les secours, les encouragemens que sa situation lui avait offerts. En ce moment, tout ce qu'il y avait de bien en lui-même lui parut appartenir à Dieu, et il ne vit plus rien qui fût à lui en propre que ses erreurs et ses péchés.

L'ange commença l'histoire de sa vie, et chercha les égaremens de sa jeunesse; mais il ne les trouva plus : la première larme du repentir les avait tous effacés. Cette larme seule se voyait à leur place, et l'on avait soigneusement marqué chaque résolution sérieuse de faire le bien, chaque mouvement de joie sur l'accomplissement d'un devoir, chaque sentiment, volontairement nourri de bonté, d'oubli de soi-même, et chaque victoire remportée sur la nature terrestre, toujours révoltée contre Dieu. Alors le cœur du mortel s'ouvrit à l'espérance : car, quoique ses fautes fussent plus nombreuses que le sable de la mer, le bien abondait dans sa vie; et le bien devenait toujours plus grand et les fautes toujours plus rares, à mesure que ses années s'augmentaient, à mesure que l'expérience et la réflexion développaient l'énergie de son ame, et que l'habitude du bien

fortifiait en lui le désir et la puissance de le faire. Cependant ce qu'il avait de meilleur n'était pas parfait devant Dieu, et la source de ses actions les plus nobles était encore trouble et souillée.

Bientôt l'ange éleva la voix, et ses paroles coulèrent avec abondance : car le jeune homme était devenu homme fait, et cette terre nouvelle, jadis paisible et fortunée, maintenant pleine de carnage et de désespoir, l'avait vu paraître dans son sein comme le héros de l'humanité. L'ange dit ce qu'il y souffrit, et plus encore ce qu'il y fit; comme toutes les douleurs de l'innocent devinrent ses propres douleurs, comme elles échauffèrent son ame de ce zèle ardent que la vieillesse même ne peut éteindre; comme, soutenu de la justice de sa cause, il osa braver la vengeance des puissans, et dit hautement anathème à l'avarice qui égorgeait, au fanatisme qui souriait au meurtre, et à la politique qui négligeait de les punir. L'ange dit combien de fois il risqua sa vie sur les abîmes de la mer, insouciant des écueils et des tempêtes, pour aller porter jusqu'au trône les plaintes de l'innocent, et rapporter à l'innocence la consolation et l'espoir; comment il se présenta au conquérant superbe, le premier qui

eût dominé sur deux mondes, lorsqu'il fit tonner dans son ame la voix qui lui reprochait ses crimes; lorsqu'à cette voix, le coupable se crut déjà en présence du juge de l'univers, et vit les flammes vengeresses environner son lit de mort. L'ange dit encore et la douleur de l'homme juste, quand il pleurait sur ses espérances ruinées et confiait ses larmes au ciel, et son courage, lorsque, rassemblant toutes ses forces, il se relevait intrépide et volait à de nouvelles entreprises; et le ravissement de son cœur, à chaque rayon d'espoir qui venait luire aux malheureux; et comment, après qu'il eût vu s'éteindre la dernière de ses espérances, il s'ensevelit dans la retraite, renonçant à tout plaisir, à toute consolation, regardant ce séjour terrestre comme un cachot, et livrant son ame entière au désir de sa délivrance et aux pensées de l'éternité. A mesure que l'ange lisait, son regard s'animait, son visage brillait d'un nouvel éclat, et des flots d'une lumière plus douce et plus pure, se répandaient autour de lui : car le zèle pour la justice et pour la vérité, même lorsque, réduit au silence, il ne peut leur donner qu'un témoignage et des larmes, est encore d'un prix inestimable aux yeux du ciel.

Cependant le vieillard tenait ses yeux baissés, et des pensées pleines de tristesse étaient empreintes sur son front. Un souvenir oppressait son cœur; celui du funeste conseil qu'il avait donné jadis dans l'irréflexion du désespoir, pour soulager un peuple par l'oppression d'un autre. Toutes ses pensées erraient sur les bords de la Gambie et du Sénégal, et jusque dans l'intérieur de cette partie du monde où une guerre éternelle et perfide livre aux barbares de l'Europe des milliers d'hommes à enchaîner. L'ange la prononça enfin après tant d'actions vertueuses; il la prononça, cette action terrible, affreuse dans ses conséquences comme un crime de l'enfer, plus féconde en meurtres et en larmes que n'avait pu l'imaginer le triste vieillard dans la plus inquiète de ses nuits. Cette immensité de douleurs, au-dessus de la parole et même de la pensée, répandues sur le continent, sur la mer, sur les îles; tous les forfaits de la cruauté, toutes les tortures de l'innocence, les cris étouffés de l'angoisse, le silence même du désespoir, tout était présent, tout fut compté devant Dieu. Las-Cacas demeurait immobile et presque anéanti d'horreur. Ce qui occupait en ce moment sa pensée, ce n'était plus la présence du saint, du juste,

de celui devant qui nulles ténèbres ne peuvent couvrir, nulles ailes ne peuvent protéger; plein de la pitié la plus profonde, la plus déchirante, il ne sentait que le malheur de tant de milliers d'hommes ses frères. L'ange le vit dévoré de tous les serpens du remords, souhaitant de pouvoir donner le trésor le plus précieux de son être, l'immortalité, pour effacer les suites de sa faute; l'ange le vit, et une larme tomba de ses yeux.

Alors une voix sortit du sanctuaire, une voix douce et affectueuse comme celle d'un père qui pardonne, et l'ange entendit ces mots : *Déchire le livre!*

Et l'ange déchira le livre, et ses débris s'abîmèrent dans le néant. Tes faiblesses, dit-il, sont effacées du souvenir de Dieu; mais ton nom est écrit devant lui en traits de lumière : s'il voulait punir des fautes telles que les tiennes, aucun de tes frères ne serait juste devant lui, et le ciel, vide de citoyens, ne serait plus qu'un triste désert. Dieu a envoyé des ames au sein de la poussière, afin que par les erreurs elles parvinssent à la vérité, par les fautes à la vertu, et à la félicité par les souffrances.

Ote-moi donc, s'écria Las-Casas en sanglotant et en versant un torrent de larmes, ôte-moi,

si tu en as le pouvoir, le souvenir de ma faute, ou je porterai éternellement mon supplice au-dedans de moi. Détruis ce souvenir dans le fond de mon cœur, comme tu as détruit le livre où il était gravé, ou je chercherai en vain le ciel en présence de Dieu même, et, dans le sein de la félicité, j'appellerai en vain le repos.

Mortel, répondit l'ange, la félicité est-elle autre part qu'en toi-même? Et où la trouverais-tu jamais, toi, créature bornée, toi qui ne saurais être comme Dieu exempt de faute et d'erreur? où la trouverais-tu, si ce n'est dans le témoignage que tu te rends, d'avoir employé toutes tes facultés à faire le bien; dans l'amour sincère et profond qui échauffe ton cœur pour le moindre de tes frères, et dans le sentiment intime de la noblesse de ton ame, empreint jusque dans le regret amer que tes fautes te font éprouver?

— Mais cette infortune immense, inexprimable, prolongée pendant des siècles....

— Cette infortune sera changée en bonheur et en plénitude de joie, selon le plan de celui qui t'a créé. Tu t'es reconnu dans ta faiblesse; reconnais-le maintenant dans sa grandeur.

Alors il commanda aux nuages; les nuages

s'entr'ouvrirent avec le bruit du tonnerre, et l'ange descendit avec Las-Casas vers les mondes créés. L'immortel lui montra la terre qui roulait sous leurs pieds; il lui montra les âpres montagnes, revêtues de glaces éternelles, et les chocs terribles des orages, et les dévastations de la tempête. Du haut des montagnes coulaient des ruisseaux et des fleuves, et des millions d'êtres étaient heureux sur leurs rives; la bénédiction du ciel descendait sur la terre avec les orages, et les champs et les forêts brillaient d'une nouvelle fraîcheur. Aux lieux où la tempête avait porté ses ravages, l'homme respirait plus librement, et son visage se colorait de santé : car les maladies contagieuses n'erraient plus dans les vapeurs de l'atmosphère; la tempête avait brisé leurs ailes, et elles étaient retombées dans l'abîme.

Ainsi l'ange, exposant aux yeux de Las-Casas tous les fléaux qui affligent la terre, et tous les biens qui s'y répandent avec eux, le conduisit de la nature visible à la nature invisible, et l'initia dans ces vérités sublimes que nulle main mortelle ne peut dévoiler à des yeux mortels. Il lui apprit qu'à travers les révoltes et les agitations des êtres finis, l'infini marche d'un pas égal environné de sa gloire, et que nul vice, nulle erreur

n'est durable dans les vastes espaces de la création, depuis la première jusqu'à la dernière des étoiles. Dans le monde des esprits, lui dit-il, la souffrance éveille l'activité; c'est dans son sein que naissent et se développent les plus nobles sentimens dont l'humanité s'honore. Arraché à sa patrie, sous le ciel étranger témoin de ses travaux et de ses douleurs, l'esclave amasse un trésor pour l'éternité. Son ame reçoit des impressions où dort le germe caché de mille connaissances précieuses aux habitans du ciel; de cette ame souffrante et déchirée écloront un jour mille vertus, et celle qui les couronne toutes, la plus douce, la plus sublime, l'accomplissement de la loi, la perfection de l'humanité, ce saint amour qui se répand sur tous les êtres et embrasse jusqu'à son ennemi. Et lui-même, cet ennemi, ce bourreau de l'innocence, tout couvert qu'il est des blessures que le crime a faites à sa nature morale, un jour il se relèvera de son avilissement; le châtiment n'est pour lui que le délai de sa félicité, qu'une route détournée, plus longue, plus âpre et plus épineuse, qui s'éloigne du ciel et cependant y conduit. Dans l'ordre établi par la sagesse suprême, la perversité enfante le malheur, le malheur donne naissance au repentir

le fruit du repentir est la vertu, celui de la vertu est la félicité, et du sein de la félicité naît une vertu toujours plus pure et plus sublime. Chaque discordance terrestre se change en harmonie divine, et chaque plainte en hymne de bonheur.

Attentif et saisi du saint frémissement qui annonce la présence intime de Dieu, Las-Casas écoutait l'ange et s'instruisait des mystères de l'amour divin. En ce moment il lui sembla qu'un voile tombait de ses yeux. Alors s'évanouirent les ténèbres de l'ignorance et ses horribles fantômes; alors le jour se leva pour lui sur le monde intérieur; il se leva pur, serein, éclatant, et une extase de joie en fut l'aurore. Cependant chaque fibre du vieillard palpitait encore de douleur et de compassion; sa joie se confondit avec sa douleur, et de nouvelles larmes coulèrent sur ses joues. O toi, s'écria-t-il enfin en tombant à genoux, et levant ses yeux et ses mains vers le sanctuaire; ô toi que j'ai cherché dès mon enfance, et qui te révèles aujourd'hui à moi tel que tu es, tout grâce, tout miséricorde, tout amour! Toi, mon père et non pas mon juge; toi, le père de toutes tes créatures, le père de ces mondes innombrables, ouvrage de tes mains! Dieu! Dieu!... toi qui fais croître une riche moisson de

salut là même où mon ignorance avait semé la ruine; toi qui me fais sentir dans le plus intime de mon être, que t'appartenir est la félicité, que voir ta grandeur en est le comble; toi qui récompenses par des extases de bonheur la volonté de faire le bien.... Hélas! la volonté seule, d'impuissans efforts pour l'opérer! Toi qui as voulu que les erreurs mêmes, dans leurs conséquences les plus éloignées, se changeassent en sources fécondes de nouveaux ravissemens; Être suprême, incompréhensible!.... Mais je ne puis t'envisager plus long-temps; mon ame succombe! Son ame succomba; sa langue demeura muette. L'ange secourable étendit sa main vers lui, le soutint, et avec des regards pleins d'une tendresse divine, il le pressa contre son sein et lui dit : Mon frère !...

Ici Las-Casas s'éveilla. En ouvrant les yeux il vit son ange terrestre, son fidelle gardien, qui s'était approché de son lit et l'écoutait respirer. Il voulut parler; il voulut donner à l'amitié sa part légitime du bonheur qu'il venait d'éprouver; mais bientôt ses yeux s'éteignirent; il retomba, et le froid de la mort vint roidir ses membres. Son ami, muet de douleur, baisa ce front déjà glacé et le couvrit de larmes. Les mains

jointes et les yeux levés au ciel, il implora pour lui-même une fin semblable à celle de ce juste : car le saint vieillard s'était assoupi doucement, comme un enfant sur le sein de sa mère; et la paix de Dieu souriait encore sur son visage au milieu des ombres de la mort.

FIN DU TOME DEUXIÈME ET DERNIER.

TABLE.

TOME PREMIER.

INTRODUCTION.

LIVRE PREMIER.

DE LA FIN DU TREIZIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DES DIX PREMIÈRES ANNÉES DU SEIZIÈME.

LIVRE II.

DEPUIS LES DIX PREMIÈRES ANNÉES DU SEIZIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME.

INTRODUCTION.

TOME II.

SECTION II. — DEPUIS CERVANTES ET LOPE DE VÉGA JUSQU'A LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

LIVRE III.

DE LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME.

ERRATA.

Préface. *Passim*, au lieu de : *Bouterweck*, lisez : *Bouterwek.*
Page 19, ligne 21, au lieu de : *Ervas*, lisez : *Hervas.*
Page 27, ligne 15, au lieu de : *l'application*, lisez : *l'explication.*
Page 47, ligne 18, au lieu de : *troisième*, lisez : *treizième.*